

TESE DE DOUTORAMENTO

**A PERFORMATIVIDADE COMO  
ESTRATEGIA DE RESISTENCIA EN  
CATRO POETAS GALEGAS  
CONTEMPORÁNEAS: XIANA ARIAS,  
PAULA CARBALLEIRA, ANDREA  
NUNES E MARÍA ROSENDO**

Larisa Rozados Lorenzo

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2018

## DECLARACIÓN DA AUTORA DA TESE

**A performatividade como estratexia de resistencia en catro poetas  
galegas contemporáneas: Xiana Arias, Paula Carballeira, Andrea Nunes  
e María Rosendo**

Dña. Larisa Rozados Lorenzo

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores ou autoras nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

*En Santiago de Compostela, 25 de abril de 2018*

Asdo.....



## AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR E TITOR DA TESE

A performatividade como estratexia de resistencia en catro poetas  
galegas contemporáneas: Xiana Arias, Paula Carballeira, Andrea Nunes  
e María Rosendo

D. Ángel Eugenio Abuín González

INFORMA/N:

*Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por Dña. **Larisa Rozados Lorenzo**, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.*

*En Santiago de Compostela, 25 de abril de 2018*

Asdo.....



A reprodución total ou parcial deste traballo sen coñecemento e consentimento expreso da súa autora vulneraría dereitos de propiedade intelectual. Mais como a autora considera que tales dereitos son un obstáculo para a libre circulación de información e coñecemento, e a presente tese pretende cando menos contribuír a transformar esa realidade, pide que se respecten as autorías citadas polo intenso traballo bibliográfico que supuxo esta tese, pero polo demais apoia totalmente a súa difusión, copia e reutilización cantas veces se desexe e polas canles que se desexe.



## Agradecementos:

Este traballo é froito dun percorrer polos procesos emerxentes na literatura galega recente nos últimos quince anos, for como xornalista cultural, como activista en diferentes iniciativas socioculturais, como investigadora, ou ben como espectadora / lectora voraz. Foi difícil, nese contexto e con esta voracidade, delimitar a investigación, e ao tempo foi doado identificar que temática era a que quería traballar. Este traballo non sería posible sen a rede tecida por moitas persoas e colectivos.

Quero empezar por agradecerlle ao director desta tese, e xa antes do meu Traballo de Fin de Mestrado, Anxo Abuín González, o seu moito apoio e a súa total confianza, mesmo nos momentos máis baixos, en que pensei que non sería quen de seguir adiante. Tamén á profesora María Teresa Vilariño Picos, que foi quen me animou a me matricular na tese (ademais de convidar a un chocolate) nunha tarde do inverno do 2014. Tamén ás profesoras María do Cebreiro Rábade Villar e Dolores Vilavedra Fernández, que formaron parte do tribunal do TFM, e ao profesor Arturo Casas Vales, que non puidera finalmente participar daquel tribunal, mais tamén, coma elas, incentivou a miña posterior decisión de continuar investigando e acompañou en diferentes momentos o proceso. E desde logo a Isaac Lourido Hermida e Helena González Fernández, que aceptaron formar parte do tribunal avaliador e previamente tamén contribuíron, dunha forma ou doutra, a que esta tese fose real. Son os e as docentes que contaxian o seu entusiasmo e motivación de quen realmente aprendemos.

Tamén cómpre agradecer o seu ánimo a todas as persoas que impulsaron e manteñen en activo o Grupo Performa (Universidade de Santiago de Compostela, Universidad Carlos III de Madrid e Université Jean Jaurès de Toulouse), que fan que cada un dos encontros e seminarios e cada un dos pequenos proxectos emprendidos sexa tan cá-

lido como estimulante e inspirador; e ás compañeiras e compañeiros de doutoramento que compartiron comigo este proceso, moi en particular a Julio Vilariño Cabezas, con quen se desenvolveu boa parte do traballo relacionado co movemento okupa en Compostela, e con quen se compartiron cafés e conversas necesarias para seguir adiante. Para el o meu agradecemento e moito ánimo para seguir co seu propio proceso (necesitamos moito esa tese sobre Chris Marker, se non é agora noutro momento).

Sen esa rede de afectos e activismos esta tese non só non podería realizarse, senón que se cadra non tería sentido: agradecemento ás persoas que forman parte da Asociación Xuvenil Itaca, por formárenme a cada paso, desde a adolescencia; ao Cineclube de Compostela, polas moitas voltas que lle damos ao cerebro diante da pantalla ou nas barras dos bares, porque a propiedade intelectual é un roubo, polo “amor máis común e corrente”; a Histeria Teatro, a Ditea, e a Berrobambán, porque o teatro, profesional ou afeccionado, merece sempre o adxectivo “amador”, e porque souben da forza de traballar en grupo naquilo que se ama; á Segá, plataforma de crítica literaria feminista, espazo de diálogo, de afectos, de debate e de aprendizaxe continua; a Culturactiva e Pallas@s en Rebeldía, porque aprendín do poder dun nariz vermello para transformar o mundo, e facilitaron a conciliación non só entre a vida profesional e familiar, senón tamén coa académica. A todas as que foron (e son, porque os espazos non son lugares, lévanse dentro) Casa Encantada, Casa do Vento, Escarnio e Maldizer e tantas outras casas sen paredes. Ao *kolhós*, sempre. A Leo Fernández Campos, Ana Salgado, Chiqui Pereira e Iolanda Martínez, polas achegas bibliográficas (ou videográficas), polas mans tendidas.

Vai tamén o meu agradecemento para Miguel Rozados Lorenzo, meu pai; Elisa Lorenzo López, miña nai; meu irmán Andrés, e a Olalla Diéguez Boo, e a Valeriano Fernández García e familia (se a nomeo a toda non acabo máis), por aturárenme nesta lea e facilitarme tanto as cousas. A toda a familia Valiño Taboada, polas tardes de domingo en Silleda xogando coa Nadia e facendo chocolate mentres eu escribía. A Jose, por estar aí, sempre, por ser á vez motor que impulsa e abrazo que acolle, por acompañarme e ser parte fundamental nestas dúas xes-

tacións e crianzas: a da tese e a de Nadia Rozados Valiño. Á Nadia, por inspirarme e incentivarme para seguir adiante.

E desde logo, o meu agradecemento a Xiana Arias, Paula Carballreira, Andrea Nunes e María Rosendo (e tantas outras poetas, músicas, cineastas, artistas que referencio na tese e que dunha forma ou doutra formaron parte deste proceso vital e académico), polo seu apoio para esta investigación, polas conversas, pola vida compartida, polo que están a construír coa súa obra.





## Índice

1. Introducción .....	11
1.1. OBXECTIVOS.....	11
1.2. HIPÓTESE.....	14
1.3. ESTADO DA CUESTIÓN .....	16
1.3.1. Posicións no campo: un espectáculo, dúas críticas.....	21
1.4. METODOLOXÍA .....	23
2. Obxecto de estudo .....	25
2.1. OBXECTO DE ESTUDO .....	26
2.2. CORPUS DE ESTUDO .....	34
2.2.1. Corpus bibliográfico .....	35
2.2.2. Corpus hemerográfico.....	36
2.2.3. Corpus videográfico e outros materiais .....	37
3. A ruptura co “eu lírico” e a morte do autor .....	39
3.1. ESCISIÓNS DO SUXEITO.....	39
3.1.1. O suxeito posmoderno.....	41
3.1.2. A crítica poscolonial .....	49
3.2. A “MORTE DO AUTOR”: A AUTORA ENTENDIDA COMO TRABALLADORA INMATERIAL .....	57
3.3. TRANSGRESIÓN DA AUTORÍA TRADICIONAL.....	63
3.4. DIÁLOGO E POLIFONÍA.....	80
3.4.1. Un poemario a catro mans.....	93
3.5. HETERONIMIA, <i>ALTER EGO</i> , IDENTIDADES MÚLTIPLES .....	106
4. Okupación de espazos, reapropiación do significado.....	111



4.1. A CASA ENCANTADA: LABORATORIO DE IDEAS .....	118
4.2. “DESALOJO INFERNAL”: OS COMEZOS DA ANIMACIÓN E A PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL AUTOXESTIONADA.....	121
4.2.1. O código do cine de terror. A parodia. ....	122
4.2.2. O tropo da pantasma e a casa encantada como rebelión.....	126
4.2.3. Novas experiencias de autoxestión en Compostela .....	132
4.3. A CASA DAS ATOCHAS E A CAZA DOS GATOS: SOLIDARIEDADE ENTRE CONTEXTOS OKUPAS, EN DIFERENTES LUGARES E DIFERENTES TEMPOS	134
4.4. CHEGANDO AOS “VIOLENTOS ANOS 10”: REFUXIADAS SEN REFUXIO, XENTE SEN CASA, CASAS SEN XENTE .....	140
4.5. OUTRAS MARXES HABITADAS: FANZINES, PAREDES, INTERVENCIÓNS EN ESPAZOS.....	146
5. Xogo, teatralidade, videocreación: hibridación de códigos para rachar cos límites .....	155
5.1. POEMAS DRAMATIZADOS.....	155
5.1.1. Dramaturxia: a configuración dun espazo simbólico. ....	159
5.1.2. Análise dos signos.....	187
5.2. POEMAS QUE SOBEN AO ESCENARIO.....	202
5.2.1. “Recitar contos, contar poemas” .....	203
5.3. OS CORPOS E AS VOCES.....	205
5.3.1. “Somos as netas das bruxas que non puidestes queimar” .....	215
5.4. VIDEOPOEMAS .....	221
5.5. AS FRONTEIRAS ENTRE XÉNEROS: NARRATIVA E POESÍA .....	232
5.5.1. As transgresións dos contos de fadas.....	238
5.6. OS USOS DA IMAXE: ILUSTRACIÓN E FOTOGRAFÍA .....	246
6. Conclusións .....	267

6.1. A AUTOFICCIÓN E AS ESCISIÓNS DO “EU” CONFIGURAN UN NOVO SUXEITO LÍRICO NA ENCRUCILLADA IDENTITARIA.....	269
6.2. A PERFORMATIVIDADE RADICA EN ACTUAR A TRAVÉS DA POESÍA, EN FACER DELA EN SI MESMA ACTO REALIZATIVO.....	270
6.3. O DIALOXISMO E A CREACIÓN DESDE A COLECTIVIDADE AFASTAN A AUTORÍA DA IDEA DE AUTORIDADE.....	273
6.4. A POESÍA PERFORMATIVA ARTICULA UN LUGAR DE ENUNCIACIÓN FEMINISTA, DESDE ONDE DECONSTRUÍR O PATRIARCADO .....	276
Bibliografía .....	281
Anexos.....	313
TRANSCRICIÓN DO DIARIO CULTURAL DA RADIO GALEGA DO 17-11-2017. ENTREVISTA A MARÍA ROSENDO E ANDREA NUNES POR ANA ROMANÍ. ....	313
TRANSCRICIÓN DA PRESENTACIÓN DE <i>ORTIGAS</i> EN MAIO DO 2007.....	319
TRANSCRICIÓN DA INTERVENCIÓN DE XIANA ARIAS PARA VIEIROS O DÍA DAS LETRAS DO 2009 .....	320
TRANSCRICIÓN DA CURTAMETRAXE <i>A CAZA DOS GATOS</i> , DE LARA TIGRE PARA O FILME COLECTIVO <i>A CASA DAS ÁTOCHAS</i> . ....	321
O AMOR MÁIS COMÚN E CORRENTE .....	325
TRANSCRICIÓN DA INTERVENCIÓN DE PAULA CARBALLEIRA NO XXVIII FESTIVAL DE POESÍA DO CONDADO. ....	327
SECUENCIACIÓN D’ <i>A FOLLA MÁIS ALTA</i> , DE BERROBAMBÁN .....	332
SECUENCIACIÓN DE <i>AVESTRUZ EN TERRA ALLEA</i> , DE BERROBAMBÁN ....	333
RESPOSTAS AO CUESTIONARIO. PAULA CARBALLEIRA .....	335
RESPOSTAS AO CUESTIONARIO. ANDREA NUNES.....	339
RESPOSTAS AO CUESTIONARIO DE MARÍA ROSENDO .....	343



## **1. Introducción**

Nos estudos da literatura e da cultura no noso ámbito seguen a evidenciarse silencios, como tamén existen na propia industria cultural e literaria, que responden a lóxicas derivadas da economía de mercado, por unha banda, e á sociedade patriarcal en que se insere o campo cultural e literario galego, pola outra. Atendendo a Pierre Bourdieu (1991: 24), entendemos o campo literario como campo de forzas e “de loitas de competencia que tenden a conservar ou transformar ese campo de forzas”.

No presente traballo tentamos atender a certas forzas do campo que apostan pola súa transformación, discursos emerxentes que arriscan na busca de novas formas de entender o concepto de autoría, desvinculándoo dunha noción vinculada ao “xenio autoral” e á posición de autoridade; que apostan tamén pola propia autonomía tanto no momento creativo como no da produción e distribución da propia creación, pola multiplicidade de xéneros e soportes e pola creación colectiva ou en rede; e que, desde logo, actúan desde a posición dun feminismo moi explícito, que opera da man doutras loitas (a posición de clase será determinante) para desencadear procesos transformadores. Preferimos afondar nesta idea de desencadear procesos fronte á de “producir creacións”.

### **1.1. OBXECTIVOS**

Precisamente, o propósito deste traballo é afondar nunha escrita que chamaremos “performativa”, máis alá do emprego ou utilización de prácticas teatrais arredor da literatura: pescudaremos cómo as

proprias nocións de identidade, suxeito, xénero (xénero como construción social e xénero literario), ou autoría son postas en cuestión a través desta escrita, e cómo opera esta como arte de acción e intervención, de xeito que estes procesos emerxentes actúen como axentes transformadores do campo.

Cómpre para isto, en primeiro lugar, determinar os parámetros do que entendemos por “performativo”, e acudimos para iso á teoría dos actos de fala de John L. Austin. En *How to Do Things with Words* (1971) establece a diferenza entre actos de fala locucionarios, os comúns; ilocucionarios, aqueles en que se está realizando unha acción ao dicir un enunciado (Austin, 1971: 146); e perlocucionarios, aqueles en que, ademais de realizarse unha acción, como declarar, prometer ou prohibir, se recollen as consecuencias desta acción, que poden ser non intencionais (1971: 153). Cando o acto de expresar a acción implica realizar unha acción, é ese un acto de fala “realizativo” ou “performativo”.

Situámonos, daquela, nunha práctica literaria que ten que ver con esta vontade “realizativa” da propia práctica, máis alá da compoñente escénica que tradicionalmente podíamos entender como “performativa” na súa execución. Lembrando a Erika Fischer-Lichte e a súa “estética do performativo”, hai un paralelismo entre a teoría de Austin e a de Judith Butler sobre como as accións cotiás nos configuran, e sobre cómo se establecen condicións de corporización como elementos de realización escénica (Fischer-Lichte, 2011: 58). Para Judith Butler, o acto lingüístico carrega xa unha actuación, unha actancia: “Language is thought of “mostly as agency – an act with consequences”, an extended doing, a performance with effects. This is something short of definition. Language is, after all, “thought of”, that is, posited or constituted as “agency” (Butler, 1997: 7). A partir do estudo do xiro performativo no teatro dos 60, e a redefinición da relación entre público e actores, pola que non se representa un mundo ficticio, senón que “algo acontece” entre eles, Fischer Lichte (2011: 42) explica o desenvolvemento do bucle de retroalimentación, ou un sistema autorreferencial e autopoietico, non susceptible de interrupción nin de control (2011: 81). Presenza e representación son

conceptos antagónicos nas teorías estéticas: o corpo do actor ou atriz contraponse ao personaxe; a immediatez e autenticidade, ao metarrelato (2011: 293-294). Veremos como se desenvolve este bucle, esta espiral rizomática de continua retroalimentación, a partir da escrita das poetas que integrarán o noso corpus, e tamén da comunidade tecida a partir desta práctica.

A nova escrita electrónica, “rizomática” e nomadizada, ergódica, nos termos de Espen J. Aarseth (1997), desacralizada, aparece como *performance*, na vez de texto. A literatura ergódica é aquela que esixe un esforzo especial do lector ou lectora, xa que obriga a ser consciente constantemente de estratexias, e traxectorias non escollidas ou decisións non tomadas. Etimoloxicamente vén do grego, “ergón” (traballo) e “odós” (camiño). Susana Pajares Tosca (1999) fala da dimensión polifónica dun entramado de microtextos de alto contido poético nas narracións hipertextuais: os procesos actanciais que se establecen nestas narracións, en que as fronteiras xenéricas quedan esluídas (e tamén entre autor(a), lector(a), intérprete) están máis próximos á ludoloxía que á narratoloxía. Para Richard Schechner, debedor da antropoloxía, a performance, coma o xogo, caracterízase pola ordenación especial do tempo, polo valor peculiar conferido aos obxectos, pola non produtividade en termos de “bens” e pola existencia de regras (1988: 6-11 e 95-105).

Esta performatividade relaciónase coa “liminalidade”, coa ruptura de fronteiras, na que afondaremos máis adiante. Desestabilizouse xa a dicotomía entre o público e o privado que xurdira coa formación da sociedade burguesa no século XVIII. Agora, esa dicotomía non ten xa vixencia. Erika Fischer-Lichte pensa na performance *Imponderabilia* (1977), de Marina Abramovic e Ulay na Galleria Comunale d'Arte Moderna de Boloña: permanecían sen roupa ningunha a cadanseu lado da porta, obrigando a quen quixese entrar a ter que tomar contacto necesariamente cos seus corpos espidos. Este “estado limiar” é definido por Fischer-Lichte como *betwixt* and *between* e ten que ver cos ritos de paso xa abordados por Richard Schechner no seu estudo das prácticas performativas a través da antropoloxía (1988, 2006). A estética do performativo ten por obxecto de estudo a arte do

rebasamento das fronteiras, asumidas no XVIII, entre arte e vida, alta cultura e cultura popular: Fischer-Lichte contrapón tamén o concepto de fronteira, relacionado coa lei, ao de “limiar”, que relaciona coa maxia, e ten máis que ver con eses ritos de espazo, cun “espazo entre” no que suceden cousas (2011: 406). Quen máis ten abordado a idea do “liminal” é Victor Turner, que, en *Simbolismo y ritual* (1973), refire os chamados “ritos de pasaxe” e fai referencia a un “período liminal” neles, e á liminalidade como sistema interestrutural. Os ritos de transición supoñen un tránsito entre estados, e o individuo torna un “ser transicional”, unha persoa liminal, que “á vez xa non está clasificado e aínda non está clasificado” (Turner, 1973: 56). Casa coa idea dese estado intermedio, ese espazo “entre” de Fischer-Lichte.

Nesas coordenadas do territorio limítrofe, fronteirizo, relacionado co performativo, abordaremos como operan as cuestións de xénero, clase, lingua (no caso galego, cunha situación sociolingüística de diglosia e un conflito normativo vixente, é unha problemática central), en tanto axente transformador; cal é o seu potencial emancipador; e tentaremos achegarnos ás liñas estratéxicas desde as que traballan estes procesos emerxentes.

## 1.2. HIPÓTESE

A hipótese que formulamos, relacionada con estes obxectivos, é a seguinte: nun contexto de conflito lingüístico e cultural, como é o campo literario galego contemporáneo (e tiramos aquí das investigacións precedentes de Isaac Lourido, 2014), e tamén marcado polo peso da tradición patriarcal, as prácticas emerxentes de certas autoras están a subverter a idea canónica de autoría, de xénero literario e da creación poética (tomamos aquí en parte o testemuño de Helena González, 2005). Ao tempo, operan desde posicións que desestabilizan o discurso hexemónico, imbricadas na loita feminista, no activismo libertario e desde a colectividade.

A hipótese central podería resumirse así: a poesía ten capacidade para transformar a vida, o mundo, e nesta potencialidade radica o que chamamos “performativo”. A respecto da relación entre ética e estética, política e poética, podemos acudir ao estudo *Utopia in Performance* (2005), de Jill Dolan, que contempla a performance como un acto político ou cívico:

How can performance model civic engagement in participatory democracy? How might performance let us rehearse truly democratic public practices through a kind of social mimesis? That is, instead of art imitating life, how might we bend life to imitate theater, with its necessity for attentive listening, for dialogical reciprocity, for the company (and kindness) of strangers? Attending and creating theater is an act of civic engagement that can illustrate other ways to “do” local and global politics (Dolan, 2005: 90).

Dolan emprega, nestas liñas introdutorias ao seu capítulo “Def Poetry Jam”, o termo “theater” como metonimia de todo acto público. Pola súa banda, Deirdre Heddon relaciona tamén a arte en vivo coa política, sinalando os encontros que posibilita:

- i) The very term, live art, signifies an arts practice that locates itself between forms – art, but not as we know it, or theatre, but not as we know it. Live art enacts a challenge to established histories and categories of practice (of art and theatre) and therefore to ways of doing and seeing, and also to ways of packaging, selling and consuming.
- ii) Live art, a form that is ephemeral and fleeting, enacts a resistance to the commodified, exchangeable art object, providing a means of bypassing the art market and prompting the establishment of alternative, artist-led venues and networks.



iii) Live art, an aesthetics of the present moment, of the here and now, enables an immediate encounter, an event between artist and spetctator, troubling habitual relations of production and consumption, activity and passivity (Heddon, 2012: 175).

No mesmo volume coordinado por Heddon, Jennie Klein (2012: 15) lembra as palabras de Andrew Wilson (2004) a respecto de The International Poetry Incarnation, movemento poético-performativo en Londres no ano 66, que xuntou a poetas experimentais, artistas teatrais e intelectuais á busca de políticas liberadoras fronte a un contexto opresor: a International Poetry Incarnation expulsara a poesía que quedara pechada na páxina impresa en favor dunha poesía do evento, poesía carnavalesca, que relaciona cun “asalto á cultura dominante” (Wilson, 2004: 92). Parece que a poesía que chamamos performativa se presenta como o lugar idóneo para a resistencia, precisamente por este carácter performativo, híbrido, carnavalesco. Afondamos neste traballo no xénero poético, mais comprobaremos que os límites non acaban de estar claros.

### 1.3. ESTADO DA CUESTIÓN

Nos últimos anos en Galicia están a desenvolverse traballos de investigación que achegan novas perspectivas sobre procesos emerxentes coma o que nos ocupa. Nomeadamente, Arturo Casas, Burghard Baltrusch e Isaac Lourido teñen abordado a cuestión da poesía non-lírica, da resistencia, e da performatividade, e tamén María do Cebreiro ou Alba Cid, afondando moi especificamente nas relacións entre poesía e performance na literatura galega recente. Atopamos nos últimos anos volumes que recollen boa parte destes estudos, coma *Resistance and Emancipation. Cultural and Poetic Practices* (2015), coordinado por Arturo Casas e Ben Bollig; *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance* (2011), editado por Arturo Casas e Cornelia Gräbner; ou o máis recente *La poesía actual en el espacio público* (2015), editado

por Alba Cid e Isaac Lourido.

Por outra banda, alén do bibliográfico, cómpre sinalar que no contexto máis próximo boa parte do traballo arredor destas liñas de investigación desenvólvese desde grupos de investigación coma Performa<sup>1</sup>, que integran a Universidade de Santiago de Compostela, Universidad Carlos III de Madrid, e a Université Jean Jaurès de Toulouse. Precisamente no marco deste proxecto desenvólvese o groso do traballo de investigación, e foi desa vizosa rede de intercambios e diálogo entre investigadorxs das tres universidades que naceron moitas das ideas que aquí se recollen. O CIPPCE (Centro de Investigación de Prácticas e Procesos Culturais Emerxentes) da USC, que integran oito grupos de investigación, é outra referencia fundamental neste campo.

A respecto da encrucillada identitaria das escritoras femininas, cómpre salientar o intenso traballo desenvolvido polas profesoras Helena González e Dolores Vilavedra, centrándonos particularmente no traballo da primeira *Elas e o paraugas totalizador* (2005). Cabe destacar que foi o Seminario *Xénero e Nación na Literatura Galega Recente. Encrucilladas Identitarias*, que ambas as dúas impartiron no marco do Programa de Doutoramento en Filoloxía Galega no curso 2004-2005, un dos piares que sostén a motivación deste traballo.

González marca os 90 como o momento de lexitimación do cuarto propio das escritoras, parello á lexitimación do sistema literario: na década dos 80 a literatura enfrontábase a un reto normalizador “que pasaba pola diversificación de xéneros e a fidelización dun novo lector non militante” (González, 2005: 27), e velaquí a eclosión de novas voces na narrativa, for asumindo a posición na marxe e apostando por xéneros menores “pero sentidos como necesarios polo que tiñan de

---

<sup>1</sup> PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital (FFI2015-63746-P) (2016-2019) foi financiado cunha axuda do Ministerio de Economía e Competitividade e cofinanciado polo Fondo Europeo de Desenvolvemento Rexional (FEDER) correspondente ao marco financeiro plurianual 2014-2020.

conformadores de realidade” (2005: 28), coma Úrsula Heinze na novela negra, Marina Mayoral na literatura testemuñal e moi particularmente a “lexión” de autoras na literatura infantil e xuvenil (e podemos aquí lembrar a María Victoria Moreno, a quen no ano 2018 en que publicamos este traballo se lle dedica o Día das Letras Galegas). Non esquece González a importancia (e poderíamos reflexionar moito sobre o silenciamento) de *Adiós María*, de Xohana Torres (1971) e da escrita experimental de Margarita Ledo (*Mamá-Fe*, 1983), mais é no 91 cando sitúa o comezo da nova xeira:

Agora resolvemos esa, en aparencia, inocua polémica cun “hai un grupo de mulleres que deciden escribir distinto, desde a súa consciencia de xénero”, pero naquel momento Galicia facíase eco dun debate que aparecía noutras literaturas e que ocupaba a moitas investigadoras feministas; mesmo se desenvolveu toda unha teoría lingüística da diferenza que concluía que a expresión masculina se organiza en base ao código escrito mentres que a feminina era máis próxima á oralidade (o cal, de camiño, servía para naturalizar técnicas literarias menos retoricistas e tamén para revitalizar a cantiga como forma “identificada”; repárese en propostas diferentes coma as de M. Do Carme Kruckenberg, María do Cebreiro...) (González, 2005: 29).

E retoma González voces diverxentes coma as de Xela Arias, Chus Pato, Luísa Villalta ou María Xosé Queizán, para finalmente asentar o 97 como ano en que xorde unha “nova promoción de novísimas poetas que xa non precisaba lexitimarse nin abeirarse baixo modelo literario ningún e tomaron o asalto a poesía” (2005: 30). As escritas “do corpo” de Lupe Gómez, Olga Novo, Yolanda Castaño, Pilar Pallarés, Ana Romaní, Isolda Santiago, Cristal Méndez, Emma Couceiro ou Emma Pedreira ofrecen “novos textos co corpo como territorio no que escribir a identidade negada e o gozo” (2005: 31).

Esta autora parte da teoría dos polisistemas, fundada por Itamar Even-Zohar, para abordar a especificidade da literatura galega feita por mulleres. Retoma de Even-Zohar (1990) os dous niveis de relacións no sistema literario (as interliterarias e as intraliterarias) para explicar dous tipos de interferencias nesta literatura: “as feitas desde un sistema dado, o que entrañaría relacións interliterarias con outros sistemas, como acontece nas lecturas desde Galicia, ou ben na literatura galega de muller como discurso subalterno dentro do sistema galego, o que significaría que establece interferencias intraliterarias co discurso literario nacional” (2005: 47). E sitúase nese relacionamento intraliterario para retomar o termo “literatura menor”, que Susana Reisz empregou para se referir á literatura hispanoamericana escrita por mulleres. Resultará moi interesante, para despois afondarmos na cuestión do paraugas totalizador<sup>2</sup>, a súa recolla da explicación que Even-Zohar fai sobre as interferencias no sistema (*ibidem*):

In some cases, especially when the minority group is able to participate (in various degrees) in the literature of the majority, intraliterary interference may be supereded by inter-literary interference. As a result, what used to be just a system within a larger polysystem becomes a polysystem in its own right (Even-Zohar, 1990: 56).

Máis adiante concreta González a descrición que Even-Zohar (1990: 53-72) fai destas interferencias, para o que establece tres bloques:

---

<sup>2</sup> González toma o termo “paraugas totalizador” de R. Radhakrishnan (1996), quen o empregara para analizar a xerarquización de discursos en marcos poscoloniais, para amosar como mesmo nos discursos emerxentes poden prevalecer discursos identitarios ou nacionais que simplifican, silencian e mesmo desactivan as tensións de carácter xenérico: “Con esta metáfora refírome a unha estratexia de asimilación na que os discursos dominantes da nación –androcéntricos, por suposto- articulados desde a resistencia, tentan nivelar aqueloutras posición identitarias que consideran exocéntricas” (González, 2005: 85).

I. Principios xerais, que comparten todas as literaturas: 1) As literaturas nunca están en non interferencia. 2) As interferencias son maioritariamente unilaterais. 3) A interferencia literaria non vai necesariamente unida a outras interferencias noutros niveis entre comunidades.

II. Condicións para a aparición (*emergence*) e existencia (*occurrence*) de interferencias: 4) Os contactos xerarán interferencias antes ou despois se non aparecen condicións que o impidan; simultaneamente o mesmo autor reformula esta lei dun xeito ben diferente, os contactos non xerarán interferencias a non ser que aparezan condicións favorables. 5) Unha literatura é elixida como fonte polo seu prestixio, 6) ou pola súa posición dominante.

III. Procesos e procedementos de interferencia: 7) Os contactos ponde ter lugar só cunha parte da literatura receptora, *target literature*; logo poden estenderse a outras partes. 8) Un repertorio apropiado non mantén necesariamente as funcións de literatura fonte. 9) A apropiación tende a ser simplificada, regularizada e esquematizada (González, 2005: 62).

E observará como as interferencias intrasistémicas da literatura galega de muller, inscrita nun sistema con carencias, inciden particularmente no discurso dominante, “inestable por non estar normalizado e, por tanto, con tendencia a actuar como paraugas totalizador. Os discursos emerxentes axudan a configuralo e sométeno a un proceso de selección, adaptación e complementariedade” (González, 2005: 63), mais existe ese perigo de desactivación, ao seren as relacións maioritariamente unilaterais, e de asimilación ou deturpación, engadimos, dos discursos emerxentes por parte do discurso hexemónico. Observamos, aínda que non é aquí o noso cometido, as estratexias editoriais para situar a obra de Carballeira, por exemplo, sempre no marco da literatura infantil e xuvenil: o seu último poemario, *Nunca mascotas* (2016)

foi publicado por Galaxia na súa colección “Costa Oeste”, destinada ao público xuvenil. Tendo en conta a consideración da literatura infantil e xuvenil como “literatura menor” ou subxénero, algo estensíbel ao teatro, podemos constatar certa estereotipificación de certas autoras (e compañías de teatro) como “para público infantil” que por veces as sitúa nun xustillo do que é difícil saír.

### **1.3.1. Posicións no campo: un espectáculo, dúas críticas**

Como exemplo, véxase o p/maternalismo e condescendencia na crítica de Inma López Silva ao espectáculo de Berrobambán *Avestruz en terra allea*, na web da *Revista Galega de Teatro* en febreiro do 2015, onde obvia a conexión co espectáculo anterior e a orixe de ambos os dous no poemario *Contatrás II-I* de Carballeira, centrando a atención no “fracaso” de Berrobambán na creación para público adulto, e esquecendo tamén a mensaxe de fondo a respecto do que consideramos madurez e do que consideramos infancia.

Berrobambán non acaba de lograr os espectáculos para adultos. Bos como son no teatro para a infancia, hai algo, unha sorte de inxenuidade escénica (non temática), que os conduce polo camiño do gastado, do pouco coidado, do falso innovador, cousas que, curiosamente, xamais estiveron nos seus espectáculos para nenos. Quizais é que encaran un público diverso con excesivo formalismo, querendo aportarlle todo o que consideran que separa os adultos dos nenos ademais de introducir todo o que saben que se lles dá ben como recursos escénicos do teatro infantil eficaces en calquera opción escénica. Ou quizais é, en fin, que facer teatro contemporáneo, fragmentario, arriscado na súa feitura e nos seus puntos de vista, require unha experiencia que Berrobambán aínda non acadou. (López Silva, 2015)

Fronte a unha crítica que omite toda referencia ao texto e á intenciónalidade da dramaturxia (vinculada inexorablemente ao xogo e a non perdermos a capacidade de xogar malia ser adultas), atopamos outra de Laura Porto Crabeiro e Camila Phillips-Treby, dirixida por Afonso Becerra de Becerreá, n' *O Galiñeiro*, espazo de crítica teatral do xornal electrónico *Praza Pública*, moito máis exhaustiva e que realmente capta o sentido da dramaturxia máis alá da visión hexemónica que xerarquiza as creacións en tanto respondan ou non a determinado paradigma relacionado co que se considera adulto ou infantil. Constatámolo nas seguintes afirmacións: “Esta poética emerxe ó pórse en contacto coas constantes accións referenciais. Unha introspección dende a que xulgan o que foi, o que desexaban que fora e o que é realmente. Facendo referencia ó eixe do texto posdramático fai falla sacar a cabeza da terra” (Phillips-Treby, 2015), ou nestoutro fragmento:

ás veces as persoas adultas somos así, pero adoitamos esquecelo porque estamos tan ocupadas en autoafirmarnos que a duras penas sabemos quen somos.

Nesta peza (...) xogan connosco a ser nenas e neno, emulando eses momentos en que as crianzas xogan a ser adultas.

Ó inicio da peza podemos ver un espazo de aspecto deshabitado, alleo. Un chan vermello e moitas caixas de cartón, como unha casa xusto antes ou despois dunha mudanza. Pouco a pouco, segundo avanza a peza, o espazo vaise configurando e gañando en personalidade e raizame coa intervención das actrices e o actor, que apoian o devir da acción cos cambios lumínicos e espaciais que enriquecen a atmosfera de xogo.

A acción verbal contrastada coa acción física evoca imaxes insólitas que tinxen o xogo de metáfora, sendo este carácter transversal á toda a obra (Porto Crabeiro, 2015).

Decatámonos do contraste entrambas as dúas perspectivas: no texto de López Silva percibimos a voz da autoridade, da crítica en tanto “experta” que delimita, marca, canoniza e xerarquiza; no de Porto Crabeiro e Phillips-Terry, se cadra por seren alumnas da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia no momento de redactaren a crítica, unha escoita activa do espectáculo, unha mirada desde o público como partícipe do xogo (que á fin e ao cabo é o que pretende esta peza). A propia Carballeira sinala (vid. ANEXOS) que non quere “desaproveitar ningunha ocasión para o xogo. (...) Cada xogo ten as súas regras. O divertido de rompelas é coñecelas, seguilas ás veces para que as demais persoas xoguen contigo, e sorprender de súpeto introducindo narración na poesía, teatro na narración, poesía no teatro”. A respecto da hibridación entre xéneros literarios e códigos dedicamos o capítulo quinto en profundidade.

#### **1.4. METODOLOXÍA**

Para esta abordaxe, cómpre partir dunha perspectiva interdisciplinar, que teña en conta a multiplicidade de linguaxes e soportes creativos e integre a súa relación cun contexto social, político e económico determinado. Por unha banda, realizarase análise de texto, entendendo como “texto” algo que vai moito máis alá do texto escrito: abordámo-lo como tramado de imaxes, sons, palabras e corporalidade ou “posta en escena”, ou ocupación do espazo público. Non descoidamos os procesos de escritura, en particular os que teñen que ver coa creación colectiva. Neste caso houbo, por unha parte, certo recurso á investigación-acción participante, en tanto foi a propia investigadora partícipe tamén destas dinámicas de creación, mais tamén tentou fixarse mediante un cuestionario esta información, para mellor obxectivala e evitar inxerencias da propia subxectividade no proceso.

Para desenvolver esta labor acudimos, alén da análise do marco textual, á semiótica teatral ou ás teorías da linguaxe cinematográfica nos casos en que é necesario. Atendendo ás perspectivas teóricas, alén das metodolóxicas, explicitamos xa anteriormente a achega fundamen-



tal dos estudos de *performance* (Fischer-Lichte, 2011, Schechner, 1988), a teoría do campo literario (Bourdieu, 1991), as relacionadas co conflito cultural (Lourido, 2014) e coa poesía non-lírica (Casas, 2011), e, desde logo, tomamos da crítica literaria feminista (Elaine Showalter, 1985; Toril Moi, 1985; Mary Eagleton, 1991) ou os estudos post-coloniais (Gayatri Spivak, 1999) as bases argumentais para nos situar nunha perspectiva que, sen desvincularse do rigor científico, asume unha posición explícita, abertamente feminista e decolonial.



## 2. Obxecto de estudo

Para desenvolver esta tese, escollimos catro poetas que nos pareceron representativas, nas súas prácticas e na súa produción, da resistencia cultural tal e como a describimos no capítulo anterior. Cadran, ademais, no espazo e no tempo á hora de desenvolveren a súa actividade, o que demostrarán en moitas ocasións traballando xuntas ou compartindo espazos de activismo. Xeracionalmente moi próximas e cunha serie de referencias comúns, conviven na Compostela das primeiras décadas do século XXI, malia a “diáspora” á que se verán abocadas, como veremos, a metade delas.

Atopamos certo paralelismo entre estas poetas, estensivo tamén a moitas outras do mesmo contexto temporal e xeográfico: formación elevada (todas teñen cando menos unha licenciatura e algunhas mestrados ou posgraos); comezos precoces na escrita (desde os 18 anos de Carballeira, aos 27 de Rosendo, pasando polos 23 de Nunes ou os 24 de Arias, aínda que temos en conta aquí só obra editada, puidendo ter algunha pequena publicación previa en revistas); recorrencia aos premios literarios para publicar (velaí dous Premios Parallé, Rosendo e Arias; o recente Illas Sisargas que gañaron a catro mans Rosendo e Nunes; ou a estensa nómina de premios teatrais de Carballeira); experimentación con diversos xéneros, formatos e soportes: poesía, narrativa, teatro, ensaio, manifesto, xornalismo, videocreación, banda deseñada, performance, artes plásticas, escénicas e musicais, etc.; consciencia de xénero e de clase e implicación na loita feminista; partici-

pación en múltiples redes e colectivos, e asistencia a eventos comúns; e vida laboral relacionada co sector cultural, sexa a través dos medios de comunicación (Arias é locutora en varios programas culturais da radio pública), da docencia formal (Nunes) ou non (Rosendo), e da produción teatral (Carballeira e Rosendo).

## 2.1. OBXECTO DE ESTUDO

Comezamos pola autora de máis longa traxectoria: quen se pode afastar un pouco en idade do resto do grupo, aínda que non en prácticas, como veremos, é Paula Carballeira. Ao longo de vinte anos converteuse nunha voz referencial no terreo da narración oral e da literatura destinada ao público máis novo, aínda que non só: teatro, narrativa, poesía, escrita e execución (como actriz ou contacontos), multiplicidade de linguaxes, sexan dirixidas tanto ao público adulto como ao infantil, conforman o complexo universo literario de Carballeira, marcado, como veremos, por un carácter lúdico que a achega moito ao que entendemos por performativo.

Paula Carballeira Cabana naceu en Maniños (Fene) o 7 de setembro de 1972. Desde a época universitaria vive en Compostela, onde se licenciou en Filoloxía Hispánica, estudando polo medio cunha bolsa Erasmus en Francia, ou realizando o Curso Avanzado de Lingua e Cultura Portuguesa na Facultade de Letras de Lisboa. Fixo tamén o Curso de Aptitude Pedagóxica, e máis o de “Especialización en Arte Dramática. Teoría e Práctica da Interpretación”, e foi profesora nos cursos de “Animación á Lectura” organizados pola Dirección Xeral de Promoción Cultural da Xunta de Galicia nos primeiros noventa.

Xa desde moi nova traballou como conta-contos, no teatro e na literatura, particularmente na infantil e xuvenil. Publica no 90 *A percura* en Edicións do Cumio, e no 93 *Robin e a boa xente e Troulas, andainas, solpores e unha farsa anónima* en Edebé-Rodeira. No ano 95 botaba a andar a compañía de teatro Berrobambán, neste primeiro momento como asociación teatral, e despois como Sociedade

Limitada, co obxectivo de potenciar diferentes manifestacións artísticas e culturais. Entre o 96 e o 99 estrean *Auto*, de Ernesto Caballero, e tamén *Ludovico Petos* e *Xuvenca e Cochón estrelas da canción*, de Paula Carballeira, estas dúas últimas destinadas ao público infantil. Berrobambán comezaba así a especializar o seu traballo artístico no ámbito do teatro infantil. Entre tanto, Carballeira seguía traballando como conta-contos e publicando obras destinadas tamén ao lectorado infantil: no ano 99 saen *Mateo* (Kalandraka), *Olo-iepu-iepu* (Galaxia) e *Un porco e unha vaca xa fan zoolóxico* (Xerais), que inspirara precisamente *Xuvenca e Cochón*.

Berrobambán continuou o seu traballo, de forma cada vez máis profesionalizada, coordinando a programación infantil Asteroide B-612 desde o 1998 até o 2002, na xa desaparecida Sala Nasa, rexentada pola compañía Chévere, de Santiago de Compostela e en Ferrol. Pretendíase promover o fomento da cultura coma oferta de lecer para as familias, polo que, ademais de espectáculos de teatro infantil, tanto de compañías galegas como foráneas, Berrobambán quixo levar adiante o proxecto denominado “Choivas de Meteoritos”: espectáculos de animación sobre diferentes disciplinas artísticas, coma a música, as artes plásticas, o vídeo... Para os que a compañía contou coa colaboración de máis de 50 artistas. Isto permitiulle ao grupo un traballo de investigación en constante contacto cos nenos e nenas.

No ano 2000 a compañía profesionalízase de vez coa montaxe *Diariamente*, un espectáculo de clown mudo para primeiros espectadores (converténdose así na primeira compañía en investigar no teatro para bebés), que foi representada nas programacións infantís galegas máis prestixiosas, no XIV ASSITEJ International Festival & Congress, que tivo lugar no 2002 en Seúl, ou no Canadá, no 2005, con máis de 30 funcións nese país. En xaneiro do 2001 a compañía estreou o espectáculo para público adulto *NdC*, a partir de textos de Rodrigo García, apostando pola expresión teatral contemporánea. En marzo dese mesmo ano, presentaron o musical infantil *Dous contos sen final e un final por fin*, de José Campanari, e xa no 2002 estrean un concerto para nenos e nenas con música orixinal de Manolo Vázquez chamado *Movimentos para trasnos e trastes*, coa participación de 16

músicos de diferentes procedencias. Paralelamente, desenvólvense actividades para diferentes institucións e empresas, coma A Hora do Conto nas bibliotecas do Concello de Oleiros ou as campañas de animacións á lectura para as editoriais Xerais, SM e Galaxia. Para esta última editora creouse o espectáculo de animación *Historia dun libro* no ano 2002 e *Un conto que nin pintado* no 2005. No ano 2003, a compañía leva adiante a dramatización de “Historia dun soldado”, de Igor Stravinsky, baixo a dirección musical de Carlos Seráns, e realiza concertos didácticos no Auditorio de Galicia para milleiros de escolares, con tal éxito que a dirección do Auditorio decide coproducir coa compañía este espectáculo para re-estrealo en maio do 2006. Carballeira seguiu a publicar libros infantís, que serían traducidos a múltiples linguas, e a acadar renome internacional como contadora de historias. No 2001 publica *Paco en Kalandraka*; un ano despois, *Correo urxente*, en Edebé-Rodeira, e *O ganso pardo*, en Edelvives; xa no 2004, *A era de Lázaro*, en Galaxia, e no 2006, *Smara*, en Kalandraka.

En xuño do 2004, Berrobambán estrea na Sala Nasa de Santiago de Compostela o espectáculo *Vendetta*, unha peza para público adulto na que satiriza os tópicos da sociedade galega actual a partir de textos, situacións dramáticas e composicións musicais realizadas polos membros da compañía. Berrobambán comezou tamén a publicar: prepararon unha unidade didáctica destinada a alumnos e alumnas de secundaria sobre o teatro no século XX, realizada por Miguel Vázquez Freire. E tamén entraron no terreo audiovisual coa produción de oito video-clips paródicos sobre a actualidade política galega abordando temas como a especulación urbanística que provocou a demolición da Casa Encantada, un activo centro social okupado no barrio de Sar, en Compostela, a xestión do naufraxio do petroleiro Prestige (2003), o Plan Galicia ou as guerras internas do PPdG, que recrearon no video-clip *Untos* para o filme colectivo *Hai que Botalos*<sup>3</sup> (2005).

---

<sup>3</sup> Sobre a Casa Encantada, o filme colectivo *Hai que botalos!* (2005) e o intenso traballo contracultural desenvolvido polas poetas que aquí traballamos, afondaremos no capítulo 4.

No ano 2006, Berrobambán leva adiante, en coprodución co Centro Dramático Galego, a obra *A cabana de Babaia*, adaptación dun conto popular ruso que mesturaba a acción como conta-contos de Paula Carballeira e un concerto de clásicos do Leste. E no 2007 chegou o I Premio Manuel María de Literatura Dramática Infantil para *Boas Noites*, unha peza coa que Carballeira recollía personaxes do imaxinario colectivo (coma Pedro Chosco ou o home do saco, feminizándoo en Muller do Saco), para contar unha historia cotiá e próxima á realidade de moitos nenos e nenas: non querer durmir pola noite por ser un tempo precioso este para xogar e investigar, ao ter o resto do día ocupado nunha chea de actividades extraescolares. A obra foi levada á escena por Berrobambán por toda Galicia e mesmo chegou a ser escenificada na FETEN (Feria Europea de Teatro para Niños y Niñas, de Xixón). O libro foi editado por Xerais e a Xunta de Galicia.

Nos anos seguintes seguiu a publicar literatura infantil (*A casa redonda*, 2008, Baía, *As outras historias*, 2011, Galaxia, *Casas*, 2012, Tambre, *O principio*, 2012, Kalandraka, *A burra Ramona*, 2013, Baía), xuvenil (*O lobishome de Candeán*, 2009, Galaxia) e teatro (*Alicia & Alicia*, 2010, Edicións Morgante; *Pressing catch*, 2010, Positivas). Con Berrobambán levou esta última aos escenarios no propio 2010, con Quico Cadaval na dirección. Tamén no 2009 estrearan a peza infantil *Bicharada*, dirixida e escrita por Evaristo Calvo. No 2012, recunca de novo no Premio Manuel María de Literatura Dramática Infantil, c'*O refugallo*, un espectáculo que lembraba á Momo de Michael Ende, protagonizado por dous nenos e dúas nenas que non teñen nada e viven entre o lixo, entre o que ninguén quere. A obra, malia o premio, tardou en ser publicada, até que Xerais a sacou no 2013, cando xa levaba un tempo rodando polos escenarios.

Paula Carballeira ten tamén obra poética: *Contatrás* é publicado no 2006 por Positivas, e reeditado seis anos despois pola mesma editorial cunha pequena ampliación, e o título *Contatrás, II-I*. Deste poemario saíron os espectáculos teatrais de Berrobambán *A folla máis alta* (para público infantil, 2012) e *Avestruz en terra allea* (para

público adulto, 2014). Malia non podermos deixar de lado toda esa bagaxe no mundo do teatro, dos conta-contos e da narrativa destinada a lectorado infantil, imos afondar na traslación do xénero lírico a estas dúas postas en escena. Estas dúas e o poemario en que se inspiran, *Contatrás II-I*, constituirán o corpus de análise, así como tamén a intervención de Carballeira no XXVIII Festival de Poesía do Condado. Teremos tamén en conta o seu último poemario, *Nunca mascotas* (colección Costa Oeste de Galaxia, 2016), e o libro do 2011 *As outras historias* (colección Árbore de Galaxia, 2011), a medio camiño entre poemario e libro de contos.

A seguinte poeta abordada é Xiana Arias: naceu o 28 de maio do 1983 no concello lugués da Fonsagrada. Filla única, tivo unha infancia marcada polo contexto da montaña luguesa. Estudou xornalismo na Universidade de Santiago de Compostela, e ao pouco de rematar a carreira comezou a traballar no programa *Diario Cultural*, da Radio Galega, emitido nas tardes de luns a venres desde o ano 1990 e dirixido pola poeta Ana Román. Neste programa continúa traballando na actualidade, e no seu seo viviu a implantación de novos formatos literarios coma o teatro radiofónico (o programa promove desde o 2006 o Premio *Diario Cultural* de Teatro Radiofónico) ou os “sonigramas”, pequenas pezas construídas mediante sons sobre as que as persoas participantes deberían escribir un texto literario, para logo seren emitidas de novo unindo son e palabra.

O medio radiofónico vai ter unha importancia determinante na práctica poética de Arias, como veremos. Colaborou tamén nos programas da Rádio Kalimera *O fondo do aire é vermello*, do Cineclube de Compostela, e *A alcachofa atómica*. Tamén é membro desde a súa creación do Cineclube de Compostela, participou en accións da Rede Feminista Galega e elabora, de cando en vez, *fanzines* ou outras mostras da chamada “contracultura”; arte popular para as clases menos favorecidas ou poñer a palabra na rúa, nos bares, nas paredes...

En canto á actividade literaria máis “canónica”, gañou no ano 2006 o XIX Premio Xosé María Pérez Parallé, convocado polo

Concello de Fene e o Círculo Mercantil e Industrial de Fene. Publicano ao ano seguinte en Espiral Maior, co título *Ortigas* e con portada de Xosé Carlos Hidalgo. Ela mesma asistirá anos despois á entrega do mesmo premio a María Rosendo por *Nómade*, e realizará unha microperformance poética, a canda Lara Rozados e Nadina Bértolo, cun dos poemas da autora, da que falaremos en detalle.

Anos despois, no 2009, publica na editorial Galaxia *Acusación*. Polo medio sucedéronse os recitais, no festival da Poesía do Condado, en Salvaterra de Miño, pero tamén en bares, manifestacións, ou iniciativas coma “A revolta das letras”, acompañada pola guitarra e a voz de Leo Fernández Campos, con quen tamén interveu no seminario Poesía e Prácticas Performativas, da USC. Durante varios anos seguiu a recitar, elaborar *fanzines* ou experimentar co formato audiovisual (velaí *A caza dos gatos*, curtametraxe inserida no filme colectivo de apoio á Casa das Atochas, producido cando esta foi desaloxada, e asinado co heterónimo Lara Tigre). Co Cineclub de Compostela publicou tamén *Pirata* e *Non conciliados*, alén de traducir textos e subtítulos de diversos filmes.

Desde o 2015 ten o seu propio programa na Radio Galega Música, *Onda Vital*, onde, co heterónimo Lara Tigre, presenta o máis novo da música galega actual. Tamén no ano 2016 estreouse como baixista e vocalista co grupo de música Atrás Tigre. Á hora de pasarlle o cuestionario final esta tese, declinou respondelo, por levar tempo xa sen escribir. A súa actividade agora céntrase na música.

Continuamos con Andrea Nunes: nacida en Marín, “baixo un flo-recente manto de escamas”<sup>4</sup> o 13 de abril do 1984, licenciouse en Filoloxía Hispánica pola Universidade de Santiago de Compostela no 2009. Realizou nesta mesma universidade o Mestrado de Formación de Profesorado, antigo Curso de Aptitude Pedagóxica, e desde o 2012 é profesora de español en China: primeiro en Changchun e desde o

---

<sup>4</sup> Así se presenta a propia Nunes Bríons na sección das colaboradoras da Segá, plataforma de crítica literaria feminista galega: <<http://www.asega-critica.net/p/as-segadoras.html>>.



2013 en Nanjing. No momento de pechar este traballo atópase xa cun novo contrato de profesora en Venecia, tras seis anos de diáspora.

É unha incansable activista feminista, tamén na súa produción poética. Colabora de maneira activa en publicacións e proxectos relacionados co xénero e a lingua, e forma, xunto a Raquel Rei, o colectivo As Candongas do Quirombo, de creación audiovisual. O seu primeiro poemario *Corrente do esquecemento*, foi editado no 2007 por Aturuxo (Federación Galega de Asociacións Lésbicas, Gais, Bisexuais e Transsexuais). A súa última obra *Todas as mulleres que fun*, publicada por Corsárias no 2011, é un poemario ilustrado por Annet Borrás de temática erótica e de crítica contra o capitalismo, o patriarcado e a destrución da Terra. Desde Nanjing escribiu con María Rosendo o poemario *Diáspora de amor balea*, co que gañaron o Premio Illas Sisargas de poesía erótica no 2017, e que será editado rematando o 2018.

Por último, María Rosendo, nacida en Vigo o 16 de febreiro do 1984, realizou estudos de filoloxía inglesa e educación social, ademais dun mestrado en Xénero. No 2007 viaxou a Bos Aires e viviu un ano no hemisferio austral. Participou en recitais poéticos coas Redes Escarlata ou na Rebelión da Décima Musa. As Redes Escarlata son un colectivo de intervención sociocultural xurdido en Santiago de Compostela en maio de 2001, que toma o seu nome da novela *Bretaña, Esmeraldina*, de Xosé Luís Méndez Ferrín, segundo conta Chus Pato<sup>5</sup>. No seu primeiro manifesto público preséntanse como organización de esquerdas pola independencia de Galicia e contra o neoliberalismo. Entre as súas actividades destacan propostas coma o *Baleirado da Cultura* (Ourense, outono de 2002), a obra poética colectiva *Xuro que non volverei pasar fame* (2003) e recoñecidos traballos de informa-

---

<sup>5</sup> No seu discurso de entrada na Real Academia Galega Pato lembra a creación das Redes: “no 2008 dicíalle a Aurelio Castro: “A FPG decidiu constituír unha desas antigas fronteiras culturais. Reunímonos unha serie de xente, sen moita idea do que era aquilo, a verdade. O nome xurdiu por *Bretaña, Esmeraldina*, na que hai unha organización de presos, as Redes Escarlata, que planean para fuxiren do cárcere. O noso plan era abrir un espazo de intervención política e cultural” (Pato, 2017: 41).

ción e de axitación coma o que levaron a cabo desde a súa web con motivo do afundimento do Prestige (2002 e 2003). Nela aparecen, ademais, manifestos sobre o cinema galego, os dereitos sexuais, a cuestión do idioma, o dereito á ocupación, a invasión de Iraq etc. Tamén colaboran activamente na defensa da galegitude lingüística e cultural das comarcas estremeiras. A organización fai entrega anualmente do Premio Roberto Vidal Bolaño a asociacións ou personalidades que se distinguen "pola súa defensa da emancipación das clases populares e da República galega". Coa mesma periodicidade as Redes Escarlata impulsan as xornadas *Un debate, mil repúblicas* e todo tipo de performances, conferencias e actos solidarios e reivindicativos.

Por outra banda, A Rebelión da Décima Musa é un recital feminista promovido por un grupo de poetas (Ana Romaní e Andrea Nunes entre elas) que realizaba este espectáculo, mestura de recital poético e actuación musical, sempre con poetas e músicas feministas, en espazos urbanos de Compostela. Tivo catro edicións, do 2008 ao 2011, e algún quedou documentado grazas ás Candongas do Quirombo, como esta cuarta edición, que tivo lugar nas Festas do Barrio de San Pedro, a finais de xuño do 2011. No rexistro audiovisual <https://vimeo.com/33407081> podemos atopar a María Rosendo recitando ao peche do festival e a Andrea Nunes como condutora.

Volvendo á traxectoria de Rosendo, entre o 2009 e o 2011 traballou en produción teatral coa compañía Berrobambán (onda Carballeira), e resultou gañadora do XXIII Premio Nacional de Poesía Xosémaría Pérez Parallé no 2010, con *Nómade*. Ademais, con *Diáspora de amor balea*, escrito conxuntamente con Andrea Nunes, gañaron o Premio Illas Sisargas de poesía erótica no 2017. Tamén publicou poemas no volume colectivo *Arrincando marcos* (Positivas, 2017), xunto a Paula Carballeira e Rosalía Fernández Rial, e participou no volume colectivo *Sem as mulheres nom há revolução. XXV Festival de Poesia do Condado* (2011). Tamén traduciu para Estaleiro Editora Comics *desde Hicksville*, de Dylan Horrocks, no 2014.

## 2.2. CORPUS DE ESTUDO

Á hora de contar o obxecto de estudo, enfrontámonos ao problema da materia de análise: cómo abordar a “performatividade” da escrita destas catro poetas, algo que, por definición, é efémero, cambiante, non estático? A respecto da *performance*, autoras como Peggy Phelan (1993) consideran que o carácter de acontecemento da acción escénica non permite a súa reprodución por medios tecnolóxicos: “Performance cannot be saved, recorded, documented or otherwise participate in the circulation of representation “of” representations: once it does so, it becomes something other than performance” (Phelan, 1993: 146). Pola contra, Philip Auslander (1999) defende a idea de que a diferenza que Phelan estimaba esencial foi superada, e a performance en vivo hai tempo que se integrou e esvaeceu na retransmisión: “whatever distinction we may have supposed (...) to be between live and mediatized events is collapsing, because live events are becoming more and more identical with mediatized ones (...) Ironically, intimacy and immediacy are precisely the qualities attributed to television that enabled it” (Auslander, 1999: 32). Para Fischer-Lichte, en ambos os dous autores prima o interese ideolóxico: tentan “probar” a superioridade cultural dunha cousa ou outra (Fischer-Lichte, 2011: 143), pero finalmente esta autora remata por rebaterlle a Phelan que as realizacións escénicas non se poden documentar: “Precisamente, su documentación es la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas” (2011: 156).

Para delimitar o obxecto de estudo, cinguímonos logo aos textos e ás intervencións que estean documentadas. Cómpre ademais observar que o feito de coñecer a investigadora as catro poetas e compartir con elas afectos e espazos podería supor un atranco para o rigor científico que se lle esixe a unha investigación doutoral, polo que restrinximos o corpus da investigación ao documento, sexa este bibliográfico, hemerográfico, fotográfico ou audiovisual. Tamén recorrimos ao cuestionario a cada unha das catro poetas para obter a súa perspectiva directa sobre a propia creación, e só teremos en conta as comunicacións persoais ou eventos compartidos, mais non documentados, cando sexan a única fonte dispoñible e o interese da

información o xustifique. Fixamos, daquela, o corpus:

### 2.2.1. Corpus bibliográfico

Empregaremos os dous poemarios publicados por Xiana Arias *Ortigas* (A Coruña: Espiral Maior, 2007) e *Acusación* (Vigo: Galaxia, 2009), alén do poema poema “Cleo de 10 a 12”, en *Pirata (artefacto de apoio ao Cineclube de Compostela)* (Compostela: Brigadas de Acción Rápida George Grosz, 2007), o artigo “Historia(s) do vídeo”, en *Non conciliados* (Compostela: Cineclube de Compostela, 2010) e o poema “Carson McCullers”, no volume que editou a Librería Couceiro de Compostela polo seu 40 aniversario, no 2009.

Tomaremos tamén os tres poemarios de Paula Carballeira: *Contatrás I-II* (Santiago de Compostela: Positivas, 2011), *As outras historias* (Vigo: Galaxia, 2011), e *Nunca mascotas* (Vigo: Galaxia, 2016); os dous poemarios de Andrea Nunes, *Corrente de esquecemento* (Santiago de Compostela: Aturuxo, 2007), e *Todas as mulleres que fun* (Santiago de Compostela: Corsárias, 2011); o poemario de María Rosendo, *Nómade* (A Coruña: Espiral Maior, 2011); e dous volumes colectivos: o primeiro, onde podemos atopar poemas de Nunes e de Rosendo, alén de debuxos de Arias, é *Sem as mulheres nom há revolução* (Salvaterra de Miño: Sociedade Cultural e Desportiva do Condado, 2012). O segundo, nacido a partir da experiencia colectiva na Livraria Centésima Página, de Braga, reúne poemas de Paula Carballeira, Rosalía Fernández Rial e María Rosendo, co título *Arrincando marcos* (Santiago de Compostela: Positivas, 2017).

Sabemos que en novembro do 2018 ha saír o poemario *Diáspora de amor balea*, escrito a catro mans por María Rosendo e Andrea Nunes, Premio Illas Sisargas de Literatura Erótica 2017, mais por non contarmos aínda coa edición, temos en conta algún material hemerográfico e os audiopoemas orixinais, que foron retransmitidos na Radio Galega polo programa *Diario Cultural*.

Tamén empregamos, alén do corpus bibliográfico das propias autoras, o único estudo precedente que atopamos do seu traballo: o que realiza María do Cebreiro Rábade Villar sobre a performatividade na obra de Xiana Arias no capítulo “Politics of sound: body, emotion, and sound in the contemporary Galician poetry performance”, nun volume editado por Arturo Casas e Cornelia Gräbner, *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance* (2011).

### 2.2.2. Corpus hemerográfico

Cómpre ter en conta certa produción das poetas abordadas en publicacións seriadas. Particularmente contamos cun relato de Xiana Arias, “Creo que...”, no número 187 de Grial (2010), ou “Melodías silvestres”, no número 31 da revista Dorna (2006/2007).

Tamén atopamos publicacións seriadas á marxe da industria: é o caso dos *fanzines* *Pelos e cousas*, do que se publicaron catro números entre 2011 e 2014, e *Cona*, dous números entre o 2014 e 2015, onde atopamos varias publicacións de Xiana Arias, María Rosendo ou Andrea Nunes (as máis das veces, anónimas ou asinadas con heterónimo).

Por outra banda, atendemos ao recente artigo de Paula Carballeira na Revista Galega de Teatro (Erregueté), publicado o 26 de decembro do 2017 na páxina web da revista, “Escoitar para ter algo que dicir”, polo seu interese para mellor entendermos o seu posicionamento como autora.

No caso de *Diáspora de amor balea*, as únicas fontes que puidemos consultar polo de pronto foron hemerográficas: por fortuna disponemos dos arquivos de audio para descarga do programa *Diario Cultural* en que as dúas autoras, Andrea Nunes e María Rosendo, son entrevistadas, e contamos tamén cos poemas recitados nas súas propias voces. O programa, retransmitido na Radio Galega o 17 de novembro do 2017, está accesible na web da Compañía de Radio

Televisión de Galicia. Tamén é de moito interese unha entrevista cunha das autoras, María Rosendo, a cargo de Montse Dopico no portal Praza Pública o 15 de decembro do 2017. Neste medio tamén atopamos unha reportaxe de Marcos Pérez Pena sobre a participación de Xiana Arias en *Asalto*, unha páxina web que albergou durante un tempo poesía sen asinar, a 31 de xaneiro do 2012.

### 2.2.3. Corpus videográfico e outros materiais

O vídeo terá unha importancia fundamental no corpus desta investigación: en moitas ocasión polo seu carácter de creación *per se*, coma no caso da curtametraxe *A caza dos gatos*, que Xiana Arias asinou co heterónimo Lara Tigre no 2011; ou os videopoemas das Candongas do Quirombo: *Agora ti*, *Todas as mulleres que fun*, *Helena a escuras*, *Pelos e outras genialidades*, *IV Festival “A rebelión da décima musa”*, *Paredes mudas*. Tamén é o caso das dúas obras de teatro inspiradas no poemario *Contatrás I-II*, de Paula Carballeira, *A folla máis alta* e *Avestruz en terra allea*, dos que contamos coa gravación do espectáculo completo e tamén cos guións, facilitados pola compañía.

Do mesmo xeito, María Rosendo facilitounos un vídeo (sen título) que empregou para o recitado dun poema no marco do simposio Urban Dynamics, en marzo de 2017. Deste recital contamos con gravacións cedidas polo profesor Anxo Abuín. Tamén obtivemos de Chiqui Pereira, da compañía Berrobambán, un vídeo realizado para apoiar o colectivo artístico da Casa Encantada no día previo ao seu desaloxo, no 2003: *Desaloxo infernal*.

Por último, recorremos a outros vídeos que foron de interese, coma *maria rosendo apoia o festival de poesia do condado*, da Sociedade Cultural e Desportiva do Condado, e *Foron trinta e un días coas feridas pegadas aos baixos da cama*, de Illa Bufarda, creación sobre un poema de María Rosendo. Tamén empregamos un vídeo (realizado pola tamén poeta María Lado) da presentación de *Ortigas*,

de Xiana Arias, en Fene, no 2007, e outro realizado polo extinto xornal Vieiros con motivo do Día das Letras do 2009, en que Arias sae recitando. Desta mesma poeta contamos con outro vídeo de sumo interese: o da súa lectura do texto elaborado colectivamente polo Cineclub de Compostela, na compostelá Praza do Toural, na xornada de folga xeral do 14 de novembro do 2012.

Para rematar, cómpre citar algún material adicional, como un caderniño preparado artesanalmente para a presentación de *Acusación*, de Xiana Arias, en Compostela (na Feira do Libro, na Alameda, o 6 de maio do 2009) e para a sesión de Picaversos no pub compostelán Modus Vivendi, o 24 de xaneiro do 2012, en que ela interviña. Tamén Xiana Arias cedeu as follas que empregou para a súa intervención no seminario internacional “Creación, edición e crítica en poetas galegas e irlandesas”, organizado pola Asociación de Escritores/as en Lingua Galega na USC o 16 e 17 de outubro do 2008. Arias titulou a súa intervención “As cantoras das ortigas”, e este constitúe unha sorte de autopoética. Todo o material pode ser consultado na bibliografía final, e engadimos anexos con transcricións, imaxes fotográficas daqueles *fanzines* ou follas que non son facilmente accesibles, así como os cuestionarios que as autoras responderon.

### **3. A ruptura co “eu lírico”**

#### **e a morte do autor**

Unha característica fundamental do traballo das catro poetas que aquí abordamos, tanto na súa produción poética individual como no seu traballo colectivo, é a ruptura co paradigma tradicional da autoría, intrínsecamente relacionada coa cuestión identitaria, e do “eu” lírico. Malia o carácter moitas veces autobiografista da propia escrita, téntase saír do “eu lírico” tal e como é tradicionalmente entendido pola teoría e a crítica literarias para reformular a experiencia e a práctica poética nun contexto histórico e nunha comunidade determinada, e recorrendo para iso a diferentes formas de ficcionalización do “eu”. Do mesmo xeito, a creación imbricada nunha produción poética colectiva, e, en consecuencia, un novo posicionamento como autoras dentro do sistema, serán constantes nesta produción poética.

#### **3.1. ESCISIÓNS DO SUXEITO**

Imos tentar achegarnos a diferentes teorías do “eu” e do “eu lírico” na posmodernidade: se a fronteira entre realidade e ficción é unha das preocupacións clave do posmodernismo, no caso da escrita do *eu*, hase considerar a memoria en si mesma como artífice de ficcións, co que os límites quedan aínda menos definidos.



Atopámonos perante un suxeito escindido (Gudmundsdottir, 2003: 264), e en consecuencia a autobiografía, o relato dun *eu* esencializado, linda decote coa autoficción, outro concepto clave no noso traballo. Esta inestabilidade da identidade leva tamén canda si a da autoría, e xa é difícil dilucidar quen é autor/a, quen é suxeito lírico, quen executante, quen personaxe... A este respecto, apunta Estrella de Diego ao *Libro do desasossego* (1982) pessoano, comunmente aceptado como relato autobiográfico, como mostra da converxencia entre personaxe-heterónimo-autor: Bernardo Soares, heterónimo<sup>6</sup> de Fernando Pessoa, “espectador de su propia vida” (De Diego, 2011: 41) conta o que ve desde a súa oficina, o que entronca coa posibilidade dunha nova subxectividade, ou un novo posicionamento autoral, moi diferente do “*eu* lírico”. Convidásenos a considerar a persoa que narra ou que enuncia como mediadora, como transmisora máis que como autora. Precisamente, unha das “ramificacións” das escritas que aquí abordamos, a de Xiana Arias, está na obra do dúo de performance DandyLady<sup>7</sup>, que toma o *desasossego* pessoano como referencia para facer a súa versión escénica de diversos poemas, como veremos.

Constatamos a consolidación dun suxeito “neo-político”, como explican Matthew Causey e Fintan Walsh (2013), dun novo espazo identitario. Unha encrucillada delicada, adverten, en tanto pode ser fagocitada polo capitalismo como converterse en lugar estratéxico

---

<sup>6</sup> A heteronimia, segundo o Diccionario de Termos Literarios do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, “presupón a figuración dunha instancia autoral que se desdobra do autor empírico mediante a postulación dunha identidade propia e diferenciada dende o punto de vista dos trazos biográficos, ideolóxicos, estéticos e tamén literarios. O recoñecemento do heterónimo depende, pois, da súa funcionalidade como autor dun determinado corpus textual concreto”. Atoparemos un caso moi concreto que desenvolveremos neste mesmo capítulo.

<sup>7</sup> O dúo DandyLady, que compoñen a actriz Iria Pinheiro e o músico Jesús Andrés, traballan xuntos en proxectos musicais de diferentes estilos desde o ano 2007: música disco (Mosca Gogó), pop (Siesta Continental), cabaret (Churra e Merina, ciclo Mércores no Solpor do Museo Verbum de Vigo), danza (Nexus 5, da Cía. Branca Novoneyra). *Dessasosego* era un espectáculo de 45 minutos, escénico e musical, con letras de seis poetas, e tres do resto da Península (Xiana Arias entre elas).

para a acción política: “We are at a stage where neoliberal culture has virtually absorbed any agency that politicised were once presumed to have. Capitalism sees in the fracturing of identity a wonderfully lucrative commercial project” (Causey e Walsh, 2013: 2). Imos tentar afondar na axencia política desta encrucillada identitaria, para a que botamos man, en boa parte, do traballo desenvolvido por Helena González, e de boa parte da teoría e crítica literaria feminista.

### 3.1.1. O suxeito posmoderno

Como xa indicara Roland Barthes, o autor/actor busca (e paréce-nos máis acaído este verbo ca “producir”) “textos á deriva”: “Lo deseable sería entonces no un texto de vanidad, ni un texto de lucidez, sino un texto de comillas inciertas, de paréntesis flotantes (nunca cerrar el paréntesis es, con toda exactitud, *ir a la deriva*)” (Barthes, 2004: 143). Por outra banda, no seu texto sobre “a morte do autor”, explicita Barthes que “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.” (Barthes, 1968: 65).

Este esfarelamento da identidade ten que ver coa crise o suxeito posmoderno: segundo recolleu Abuín (2006), vivimos na cultura da fragmentación e o caos. Recolle este autor a Omar Calabrese, quen apuntaba en *La era neobarroca* (1987: 132) á dicotomía que operou na historia occidental entre as dúas nocións, contrapostas, de orde, regra, causa, cosmos e finitude, e, por outra banda, desorde, irregularidade, caos e azar. Entrambas as dúas podemos situarnos nun terreo que ten que ver co non lineal: o procesual, a consciencia de non finitude, ou a complexidade consciente, o *work in progress*, e velaí a performatividade en que nos situamos. Aí se sitúa a creatividade, nun terreo intermedio entre a estabilidade (que no seu extremo torna rixidez, esclerose e morte) e o caos (no extremo, a anarquía) (Abuín, 2006: 25).

Os sistemas caóticos son realmente un “mar de información”, unha sobreabundancia de datos. E na contemporaneidade, vivimos expostas a moitísima máis información da que un ser humano pode assimilar. Xa Shannon e Weaver (1949: 41) asociaban información a incerteza, entropía, desorde, e nesta liña, Katherine Hayles (1998) fala da desnaturalización da linguaxe, do contexto, do espazo (que se converte en simulacro, virtualidade, e poderíamos acudir aquí a Marc Augé e á súa idea da sobremodernidade), do tempo, e do humano. No relacionado co tempo, no posmodernismo vívese, “como se dice que viven los esquizofrénicos, en un mundo de momentos presentes inconexos que se amontonan sin formar nunca una progresión continua (y mucho menos lógica)” (Hayles, 1998: 346). Nas sociedades occidentais, o individuo crese un mundo en si mesmo (Marc Augé, 1992: 43), e o lugar de nacemento constitúe a identidade individual, obedece á lei do “propio” e do nome propio (1992: 59). O individuo está na encrucillada, na simultaneidade de lugares e linguaxes, na superabundancia de acontecementos do presente (1992: 37). É a chamada por este crítico sobremodernidade. A respecto da desnaturalización do humano, acudimos ao *Manifiesto para cyborgs* de Donna Haraway (1995), que desmonta a teoría binaria de xénero referíndose a un corpo híbrido, rompedor coas fronteiras entre o natural e o artificial, o masculino e o feminino, o espiritual e o físico, ou o humano e o tecnolóxico. Como *cyborgs*, a nosa escrita expándese a través deses corpos-máquina desexantes e a rede que tecen entre si.

Esta ruptura da linealidade, da ordenación lóxica e cartesiana do mundo que nos foi ensinada, casa coa fractalidade e modularidade, tal como nola explica Lev Manovich, quen sinala a estrutura fractal dos novos medios (2001: 30): imaxes, sons, formas e comportamentos ofrécensenos como coleccións e mostras discretas, agrupados en obxectos de escala maior, e almacenados de maneira independente, co que poden ser manipulados gardando a súa autonomía. Seguimos a análise do hipertexto da man de Abuín e resúltanos de moito interese relacionar a Semiótica da Cultura, de Iuri Lotman, coa teoría dos actos de fala de John Austin, que vinculamos coa noción de performatividade, central neste traballo. Lotman distingue entre dous tipos de texto, os T1, que abranguerían as situacións de comunicación

en que “el objetivo del acto comunicativo es transmitir una información constante” (1998: 12), e os T2, aqueles en que ese obxectivo é, máis ca transmitir, “producir una nueva información” (1998:13). Podemos relacionar este tipo de textos cos *realizativos* que sinala Austin (1962: 51), os actos de fala que realizan unha acción: xurar, declarar, legar, apostar, están *facendo, realizando*, non só *informando*.

Volvendo á hipertextualidade, cómpre non esquecer a súa relación coa ironía (segundo Friedrich Schlegel<sup>8</sup>, “conciencia clara de la agilidad eterna, del caos y su infinita plenitud”, 1994: 159): a realidade non é sólida nin digna de crédito, revélase precaria e insignificante. O pensamento fragmentario levaríanos alén da tradicional división de Roman Jakobson, despois retomada por Ernesto Laclau<sup>9</sup>, entre metáfora e metonimia (Jakobson, 1956: 76), relacionada con relacións de contigüidade e similaridade/analoxía, que veñen xa do estruturalismo de Ferdinand de Saussure<sup>10</sup>: esa fractalidade, a recursividade entre os fragmentos, as autosimilitudes e recorrecias dan lugar ás chamadas “reflectáforas” (Abuín, 2006: 47). Coma xogos especulares, coma o rizoma de Gilles Deleuze e Félix

---

<sup>8</sup> Trátase dunha concepción romántica da ironía, non da ironía retórica ou a socrática, malia a influencia destas: Friedrich Schlegel relaciona en *Poesía y filosofía* (1800) a ironía cunha forma de paradoxa (o que é e non é ao mesmo tempo), e cunha parábase permanente (ruptura da narrativa).

<sup>9</sup> Como sinala Jakobson (1956), calquera signo lingüístico presupón a súa colocación entre dúas diferentes operacións: *combinación e contextualización*, por medio delas o signo consegue a súa ubicación (...); e *selección e substitución*, nas cales o signo pode ser remplazado por outros en calquera ubicación estrutural. Esta distinción corresponde aos dous eixos da linguaxe identificados por Saussure: o sintagmático e o paradigmático (que el chama asociativo). Combinación e substitución eran, para Saussure, os dous únicos tipos de operación que regulan as relacións entre signos (Laclau, 2008:7-8).

<sup>10</sup> Establece Saussure a diferenza entre as relación entre as partes e o todo dun sintagma e as relación asociativas: en relación coa contigüidade falaríamos de relacións sintagmáticas, e en relación coa similitude / analoxía, as paradigmáticas ou asociativas (1922: 174-175).

Guattari (1986)<sup>11</sup>, ten relación coa busca, co recoñecemento da “non verdade”, e dos límites da razón (ou da insuficiencia do entendemento). O simbólico e o real entretécense na práctica: as metáforas rexen o noso comportamento cotián, no ámbito do pensamento e da acción: para Lakoff e Johnson (1980), o mundo estrutúrase metaforicamente sobre fundamentos experienciais.

Para Hans-Georg Gadamer (1960), a actividade de *comprender*, movemento básico da consciencia humana, non pode ser totalmente individual. Nesta idea de *inter-* ou *suprasubxectividade* afonda Gadamer: é necesario compartir un horizonte de experiencias común, o mundo social (velaquí a necesidade de rede, de tecermos unha sorte de casa común conceptual, e o salto do individual ao colectivo, un posicionamento que será definitivo para o desenvolvemento esta tese). O suxeito que interpreta está determinado por prexuízos, que só poden ter estatuto de verdade nacendo dunha situación histórica intersubxectiva.

Velaí a necesidade do colectivo, relacionada coa heteroglosia ou polifonía da que fala Mikhail Bakhtin (1934: 284-285), no ámbito da novela: nun universo diexético, os personaxes representados establecerían entre si relación interactivas que impedirían tanto a hexemonía da voz dun narrador, como a concentración nun único personaxe da posible función de portavoz ideolóxico do autor. Xogamos nun terreo á contra da “autoridade” do autor, e asentámonos na promiscuidade dx lector/a.

Promiscuidade autoral, podemos dicir tamén da práctica dunha escrita que xoga cos límites (a non recoñcelos, se cadra). Por unha

---

<sup>11</sup> Nesta linguaxe funcionan o principio de conexión e de heteroxeneidade (calquera punto do rizoma pode conectar con calquera outro), o de multiplicidade (non existe unidade, senón variedade), o de ruptura significativa (os cortes no discurso non son interrupcións, senón que se recomeza o mesmo e á vez, algo totalmente novo), e o de cartografía: un rizoma non responde a un modelo estrutural ou xenerativo, “el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, esmontable, alterable, susceptible de realizar constantemente modificaciones (...) Un mapa es un asunto de performance” (Deleuze e Guattari, 1986:18).

banda, logo, atopamos esta ruptura da figura autoral, das fronteiras entre narradora, lectora, personaxe, ou executante: é o que Gerard Genette chama metalepse de autor (2004). E tamén atopamos a inestabilidade da identidade como concepto pechado, do suxeito, e da condición marcada polo xénero: o *cyborg* de Donna Haraway ou o suxeito descorporeizado no cibereespazo da *performer* Orlan (“Je suis un femme et une homme”<sup>12</sup>). Nesta ruptura do suxeito, veremos como as autoras abordadas diríxense cara á teatralización do eu, particularmente Paula Carballeira, que fai de si mesma, e mesmo da Paula do pasado, personaxe teatral, implicando aos compañeiros e compañeiras de escena neste proceso.

De feito, énos necesario para abordar esta produción poética estar moi atentas á vangarda teatral. Sinala tamén Abuín que concibir creativamente este desequilibrio entre o real e o simbólico deu os seus froitos no teatro da crueldade de Artaud, no absurdo de Samuel Beckett, ou no teatro da memoria deformada de Tadeusz Kantor. Di García Cortés de Artaud que toda a súa obra

es una constante reflexión sobre la disolución del yo, la angustia de la desposesión física, la experiencia de una vida perdida, de un pensamiento exiliado, de un cuerpo mal ensamblado que hay que reconstruir (...): Artaud permanecerá obsesionado por la idea de sentirse inescrutable a sí mismo, por la sensación de no pertenecerse, por la manía persecutoria que lo lleva a unha mente *esquizoide* que permanece constantemente preocupada por lo que le acontece psicológicamente (1997: 124-125).

---

<sup>12</sup> A artista multimedia Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte, Saint-Étienne, Francia, 1947), que traballa na arte corporal desde os 60, modificando o seu corpo mediante cirurxía, acuñou a expresión “Son un muller e unha home”, manifestando a complexidade dos estatus de xénero e relacionándoas coa emerxencia de novas posibilidades brindadas pola biotecnoloxía (Prunet, 2014: 125-6).

Para Artaud, as teorías renacentistas do logocentrismo, racionalismo e individualismo son as máis destrutivas: o teatro occidental tiña que pór o individuo occidental en contacto coas súas orixes prelóxicas, suscitar no espectador “estados de trance” (Artaud, 1996: 96). O teatro debe ser unha “peste”, contaxioso (atopamos de novo en Artaud a idea de rito, curación catárquica).

Esta identidade fronteiriza, limítrofe, sitúase no territorio liminal, “in between”, do rito de paso dun estadio a outro (na antropoloxía de Victor Turner, 1973, ou Richard Schechner, 1988), fronte ao “liminoide” (o adestramento voluntario), unha identidade que, pola súa condición híbrida e cambiante, desafia a convención. Nesa encrucillada, novamente, atopamos a posibilidade de cambio. Afirma Schechner:

Turner locates the essential drama in conflict and conflict resolution. I locate it in *transformation* – in how people use theater as a way to experiment with, act out, and ratify change. Transformations in theater occur in three different places, and at three different levels: 1) in the drama, that is, in the story; 2) in the performers whose special task it is to undergo a temporary *rearrangement* of their body/mind, what I call a “transportation” (Schechner 1985: 117–51); 3) in the audience where changes may either be temporary (entertainment) or permanent (ritual). (Schechner, 1988: 191).

De feito, para este estudoso da performance, despois de máis de medio século percorrendo o mundo e investigando rituais e “erupcións”, como chamaba el ás performances que desencadean os accidentes, estas teñen a posibilidade de neutralizar as xerarquías do poder a través das interaccións:



the dynamics of what Schechner conceptualizes as the intercultural avant-garde and what he conceptualizes as the interculturalism of performance studies are one and the same. Ideally, the rifts and eruptions of such intercultural exchanges – whether defined as avant-garde or performance studies – would occur within a venue capable of neutralizing the hierarchies of power that mediate interactions within the global economies (Harding e Rosenthal, 2011: 59).

Velaí o carácter revolucionario dunha nova noción de suxeito, autor/a ou *performer*. A respecto da relación desta linguaxe co feminismo, Lizbeth Goodman fala da corporalidade como textualidade: “performer as the representer of herself- her body as a text, herself as a character or costume, her own movements as symbolic of the gestures and rituals of everyday life” (1993: 182). Este carácter performativo do propio corpo, e a concepción do corpo como texto, serannos de grande utilidade, especialmente para as abordaxes relacionadas co posicionamento feminista das autoras.

Insistimos na importancia da ruptura da narratividade: Walter Benjamin (1931) fala do discurso posnarrativo referíndose ao cine de Sergei Eisenstein, que fundou a montaxe narrativa; ou no cine-ollo de Dziga Vertov (*O home da cámara*, 1929), o que opera é a lóxica do rexistro de momentos. No seu ensaio *Sobre la fotografía*, Benjamin refería tamén o emprego de cámaras cada vez máis pequenas e manexables encamiñadas a converter “todas las relaciones de la vida en literatura” (2004: 215). Na contemporaneidade, coas cámaras omnipresentes a rexistrar as vidas (nas rúas, nos dispositivos electrónicos de uso particular...), e as construcións, textuais e fotográficas, da(s) identidade(s), nas redes sociais, a fronteira entre vida e literatura, entre vida e arte, quedou rebasada. Citando a Rebeca Baceiredo (con quen precisamente veremos dialogar a Xiana Arias na súa escrita):



O panorama contemporáneo resólvese coa primacía da virtualidade, das pantallas, das pantasma: a sociedade da imaxe que (nos) rexe límítase a absorber o mundo na súa representación, presentándoo para consumir. A estrutura de poder que a inaugura e que a artella conta cun dispositivo hexemónico que lle permite deslocalizar conceptos ou borrar significados en función de intereses económicos (Baceiredo, 2006: 12).

E para rebelármonos contra esta deslocalización de significado que obedece ás forzas hexemónicas e á lóxica mercantil, estas autoras volverán re-construír os significados e reapropiarse deles a través de fragmentos do real. Isto casa coa idea de teatro posdramático de Hans Thies Lehmann (1999): non é unha síntese de elementos semióticos o que aparece na escena, senón a acumulación paratáctica (caótica, laberíntica) de pegadas. Atopamos rastros, vestixios; non significados, senón un sistema de signos non xerarquizados que segue a lóxica do soño. Pasamos do monoloxismo dos principios aristotélicos ao dialoxismo dos nietzscheanos: as formas son híbridas, fronte ás formas “puras” (traxedia, comedia, alegoría), a lóxica é carnavalesca na vez de épica, e impónse a heteroxeneidade fronte á homoxeneidade, a ambivalencia fronte á harmonía, as imaxes patolóxicas de caos e loucura fronte ás de orde, cordura e identidade coherente.

Xa que logo, fronte á crise do logos, constrúese unha nova lóxica. Baceiredo retoma a Artaud e o seu “pensamento do pensamento” por oposición ao consumo, á acumulación de experiencias e á conversión do suxeito en espectador pasivo inmerso na *felicidade mercantil*<sup>13</sup>, “a

---

<sup>13</sup> Toma aquí Baceiredo o termo de Guy Debord: “Lo espectacular difuso acompaña a la abundancia de mercancías, al desarrollo no perturbado del capitalismo moderno. Aquí cada mercancía se justifica por separado en nombre de la grandeza de la producción total de objetos, de la que el espectáculo es el catálogo apologético. (...) En

atrofia dos órganos mentais axeitados para comprender as contradicións e as opcións” (Baceiredo, 2006: 71).

### 3.1.2. A crítica poscolonial

Alén de todas estas teorías elaboradas desde a posmodernidade sobre o suxeito, non podemos perder de vista a dura, mais lúcida crítica desde o poscolonialismo, da man de Gayatri Chakravorty Spivak, que nos advirte da violencia epistémica de constituír o “Suxeito” coma o suxeito occidental, eurocéntrico, e o suxeito colonial como “Outro” (1999: 66):

Pasemos agora a considerar los márgenes (podríamos decir lo silencioso, el centro silenciado) del circuito trazado por esta violencia epistémica, los hombres y mujeres de entre los campesinos analfabetos, los aborígenes y los estratos más bajos del subproletariado urbano. De acuerdo con Foucault y Deleuze, en el Primer Mundo, bajo la estandarización y regimentación del capital socializado (aunque no parece que ellos lo reconozcan) y *mutatis mutandis* el “Tercer Mundo feminista” metropolitano solo interesado en la resistencia dentro de la lógica del capital, los oprimidos, en caso de que tengan esa suerte (el problema de la representación no puede aquí ser evitado) y por medio de la solidaridad a través de las alianzas políticas (la temática marxista está aquí en juego) pueden hablar y conocer sus condiciones. Debemos ahora afrontar la

---

consecuencia, la satisfacción ya de por sí problemática que se atribuye al consumo del conjunto queda inmediatamente falsificada puesto que el consumidor real no puede tocar directamente más que una sucesión de fragmentos de esta *felicidad mercantil*, fragmentos en los que la calidad atribuida al conjunto está siempre evidentemente ausente” (1967: 50).

siguiente cuestión: en el otro lado de la división internacional del trabajo proveniente del capital socializado, dentro y fuera del circuito de la violencia epistémica de la ley imperialista y de la educación que suplementa el anterior texto económico, *¿puede hablar el subalterno?* (Spivak, 1999: 70-71)

Primeiro cómpre asentar unha idea do que é a subalternidade, que bebe da noción coa que Antonio Gramsci (2011) se refería ao espazo de diferenzas conformado por todos aqueles colectivos que non forman parte da elite, con toda a súa heteroxeneidade. Desde esta noción gramsciana créase o grupo de Estudos Subalternos creado na década dos 80 por pensadorxs subasiáticos (particularmente o historiador Ranajit Guha<sup>14</sup>), e con este texto de Spivak chégase á pregunta fundamental, sobre a posibilidade de efectivamente teren voz xs subalternas, ou de seren escoitadxs. Preséntasenos a subalternidade como unha posición sen identidade (ninguén pode dicirse subalternx). Retomando estas ideas e a de James Scott (1990) de *hidden transcript* ou discurso oculto, a investigadora da Universidade de Santiago de Compostela Comba Campoy García explica na súa tese de doutoramento a respecto dos títeres como medio de comunicación das subalternas:

---

<sup>14</sup> Segundo nos conta Dipesh Chakrabarty, o punto de partida dos estudos subalternos arrinca entre a Escola de Cambridge e historiadorxs nacionalistas na India: “Estas dos perspectivas, declarou Guha en un documento que inauguró la serie de textos de los *Estudios subalternos*, eran elitistas. Escribieron la historia del nacionalismo como si fuera el recuento de un logro de las clases de élite, ya fueran indias o británica” (Chakrabarty, 2010: 30). Desde aí, os Estudos subalternos posiciónanse como “razonamiento histórico con movimientos más amplios en pro de la democracia en la India. Buscaban una perspectiva antielitista de la escritura de la historia y, en este aspecto, tenían mucho en común con las aproximaciones de la “historia-desde-abajo” (*ibidem*), e nesta inspiración marxista, sinala tamén Chakrabarty a débeda intelectual con Antonio Gramsci “en su intento de apartarse de las lecturas deterministas, stalinianas, de Marx” (*ibidem*).

As mulleres, vítimas de (cando menos) unha dupla dominación (de xénero e de clase), terían constituído historicamente un grupo moi propicio a desenvolver este tipo de prácticas que xogan coa ambigüidade, a interpretación dun rol de acatamento da submisión e deferencia, e de mesmo aparente asunción das normas dominantes, para desenvolveren formas de expresión simbólica e microprácticas de resistencia que contribuirían a minar, con efectos aparentemente nimios pero pertinaces, o estado de cousas que as oprímía (Campoy, 2016: 31-32).

Sen esquecer esta observación da potencia feminista no *hidden transcript* que refire Campoy, achegámonos tamén aos perigos da cosmovisión do multiculturalismo que critica Slavoj Žižek (1998). Como recolle Isaac Lourido, a propósito da noción de conflito cultural (2014), o tal multiculturalismo non é senón unha sorte de racismo posmoderno que, “como síntoma da dominación capitalista e baseado na idea de *tolerância*, contrapom o *Outro folclórico* e sem substância (sábio, encantador) frente o *Outro real* (violento, patriarcal), escusando/tolerando o primeiro e denunciando o fundamentalismo do segundo” (Lourido, 2014: 157). Esa tolerancia ou respecto polo “outro” como “outro”, precisamente, é a reafirmación da pretendida propia superioridade. Na produción poética das autoras que abordamos asúmese unha posición moi diferente, con todo, á de “darlle voz” á subalternidade, aínda que alguna das autoras (Carballeira, na súa entrevista nos anexos) fale explicitamente de “dar voz”, pois non entenden tampouco esoutra “voz” como unha “Outra”.

Por unha banda, non se pode obviar a propia posición de subalternidade: son mulleres galegas e galegofalantes, nalgún caso cunha opción ortográfica que non é a oficial (Rosendo), que non seguen patróns heteronormativos e con posicións explicitamente feministas e anticapitalistas, nun contexto cultural de diglosia, co castelán como lingua hexemónica, e nunha sociedade patriarcal. E con todo, non existe unha vontade de “representar” unha colectividade

oprimida, se non máis ben de erguer a propia voz integrándose como parte dunha colectividade.

Neste sentido cómpre atender ao que Susana Reisz (1996) chama “literatura menor”, seguindo a Deleuze e Guattari, e estudando a literatura hispanoamericana escrita por mulleres:

Si bien es evidente que las mujeres no somos una minoría —como los hispanos en los Estados Unidos, los turcos en Alemania o los marroquíes en España— no es preciso dar un salto mortal para percibir la analogía: en todos los casos se trata de grupos de carácter no necesariamente homogéneo pero cuyo común denominador es el de disponer de un capital simbólico (Bourdieu) —y por lo común también económico— mucho menor que el de los grupos dominantes, aquéllos cuyo lenguaje —en un sentido que rebasa el del idioma— funciona como mayor no sólo desde una perspectiva cuantitativa sino fundamentalmente cualitativa (Reisz, 1996: 28, en González, 2005: 48).

Ademais de acudir a Reisz tamén sinala González a idea do colonialismo interior, desenvolvida por Robert Lafont (1971) e aplicada por Anxo Tarrío (1986: 400-401) ao caso galego, para explicar a situación da nosa literatura no contexto europeo. Con todo, adverte González sobre os riscos das visións homoxeneizadoras das literaturas menores, que “toman como principal referente a alteridade (maior/ menor, non marxinal/ marxinal...), pero formulada en termos de oposición simple resulta pouco operativa xa que sitúa ao mesmo nivel a literatura de mulleres —entendida tamén dunha maneira homoxénea— en calquera sistema cultural á beira dun discurso étnico” (González, 2005: 49). Contrapón a esta perspectiva a visión sistémica, coa que “os discursos da alteridade explícanse atendendo a condicionantes diversos e dinámicos, aínda que os procesos de

construcción desde a resistencia sexan semellantes” (*ibidem*). Por último, sinala como problema na articulación da resistencia a “identificación das condicións dun grupo social coa situación da súa literatura” (*ibidem*), e atopa consideracións comúns á literatura hispanoamericana escrita por mulleres e á literatura galega de mulleres: a posición dos discursos dentro do sistema, o contacto conflitivo cos sistemas que se senten como agresores, a intervención na canonización e o emprego de determinadas estratexias discursivas.

Desta perspectiva, común ás catro, queda particularmente patente o posicionamento nalgúns dos últimos poemas de María Rosendo, que podemos atopar no volume colectivo *Arrincando marcos* (2017) e que foron empregados para un recital no CSA O Pichel, en Compostela, no marco do simposio Urban Dynamics en marzo do 2017:

quando menina,  
brincava com os penedos  
à beira do Eufrates /  
e ser ceives eram  
os risos azuis da manhã  
e turrar polos carros de madeira  
até a água  
construindo canoas na nostalgia dum posto  
de frutas azedas

agora:  
viver dentro do significado da palavra guerra  
fazer parte necessária da sua definição  
ser as consequências, os danos colaterais,  
os efeitos secundários  
ser mutilada, violada, deportada, ser decapitada,  
ser assassinada, ser exiliada, ser torturada

#### SOBREVIVER

para que os televisores tenham que gravar-vos  
e Occidente tenha  
- na hora do jantar -

que olhar para vós

### SOBREVIVER

para poder contar a Outra historia,  
para que o éxodo cambie de lado  
e senha a tirania  
quem nom atope  
lugar

### SOBREVIVER

para seguirmos a ser  
as sujeitas  
desta digna raiva (Carballeira, Fernández Rial e Rosendo,  
2017: 19-20).

Vemos como xoga Rosendo coa persoa gramatical para evitar o posicionamento de “falar por” ou “representando” as subalternas: nas dúas primeiras estrofas emprégase a terceira persoa do singular ou os verbos en infinitivo; na terceira, apostrofa a unhas “vós”, por oposición a “Occidente”; na cuarta vólvese á terceira persoa, e maniféstase unha vontade explícita de darlle a volta á Historia: “para poder contar a *Outra* historia / para que o éxodo *cambie de lado*”; e por último, na quinta, a través do sutil mecanismo do infinitivo conxugado, “*seguirmos a ser / as sujeitas*” implícase, dentro dunha colectividade (“nós”), que abranguería ás subalternas e noméaaas como suxeitas. É dicir, non asume a primeira persoa non sendo en plural e a través do infinitivo conxugado, un mecanismo gramatical que amosa un posicionamento radicalmente inclusivo. A respecto da *Outra* historia (maiúscula no orixinal), podemos remarcar ese uso consciente do indefinido, mais acentuado con maiúscula, como forma de arreporse á “historia única”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> “Os perigos da historia única” é unha conferencia TED impartida pola escritora nixeriana Chimamanda Ngozi Adichie no 2009, que se pode ver na canle de TED:

Como manifesta Rosendo, estas autoras parten dun posicionamento moi claro: o feminismo implica a loita de clases, os procesos de liberación nacional, a defensa da terra. A súa consciencia de xénero debe servir como revulsivo, como ferramenta de liberación fronte a todas as opresións e abusos de poder. Segue nesta liña Rosendo no seguinte poema, que comeza:

Xosefa e Nahir vivem em estado de guerra permanente.

17 anos leva Xosefa sendo maltratada.

17 eram os anos cos que Nahir despediu a seu filho nos arames do Akcakate (Carballeira, Fernández Rial e Rosendo, 2017: 21).

As súas Xosefa e Nahir son epítome de dous tipos de violencia: a

---

[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=gl](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=gl). TED é o nome dunha ONG que desde o ano 84 organiza dúas grandes conferencias internacionais, sobre temas de tecnoloxía (Technology), entretemento (Entertainment) e deseño (Design). Nos TEDTalks “personalidades, escritores e investigadores contam sobre suas idéas em diversos aspectos que tocam o social como um todo, envolvendo os três “mundos” que guiam o nome do evento. Trazem novas perspectivas e discussões sobre temas que precisam de atenção” (Almeida Alves e Almeida Alves, 2012: 2-3) Nesta conferencia de Adichie, condensa en 18 minutos a idea en que se basean boa parte dos seus traballos “profundamente conectados a seu país de origem, articulando diferentes experiências de vida e produzindo uma complexa impressão de história e violência. Histórias que criam um conceito sobre a nação, mas, ainda assim, permeáveis e passíveis de que aquelas não sejam as únicas contadas” (2012: 3). Afirmaba Adichie nela “É impossível falar sobre a construção da história única sem mencionar a questão do poder. Como as narrativas são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas realmente dependem do poder” (2012: 4).



machista, que ten lugar no ámbito privado, e a perpetrada polos estados. Mais é no terceiro destes poemas onde explicita claramente a súa posición, e desvincúlala de toda inocencia:

que sei eu de Siria ou Afganistán  
mais do que o nome das suas  
capitais e que com cúrcuma  
se tinguen as roupas?

penso: que importancia teñem as cousas  
mais alem dos 1000 km?  
que efecto tem que eu merque  
umha camisola ou um telemóvel  
ao passarem esses 1000 km?

qual é o resultado da ignorância dos meus actos?  
qual é o seu desnivel prometeico<sup>16</sup>?

hoje, só posso falar do eiqui  
porque nom sei onde é que se  
guarda a raiva  
contida no útero  
de cem mil mulheres  
violadas (Carballeira, Fernández Rial e Rosendo,  
2017: 24-25).

Amosa aquí Rosendo a súa (nosa, da parte privilexiada do mundo) parte de responsabilidade, e faino interpelando á colectividade, a través da primeira persoa: “que efecto tem que eu merque” ou “qual é

---

<sup>16</sup> A respecto do “desnivel prometeico”, explica o concepto moi claramente a poeta Charo Lopes, falando do seu propio libro *De como acontece a fin do mundo* (2016) nunha entrevista en *Sermos Galiza*: “Recolle unha crítica de como está o panorama que me preocupa bastante, o concepto de “desnivel prometeico” de Günther Anders é dicir, a distancia entre unha acción e as súas consecuencias, coa gran complexidade do sistema. Chamar polo móbil ten a ver coa guerra do Congo, poño por caso” (Vidal, 2015).

o resultado da ignorância dos meus actos?” está interrogándose a si mesma como vía para interrogarnos como sociedade. E na última estrofa afirma “só posso falar o eiqui / porque nom sei onde é que se / guarda a raiva”, rexeitando a posición de poeta “que fala por” ou que “representa” de novo.

### **3.2. A “MORTE DO AUTOR”: A AUTORA ENTENDIDA COMO TRABALLADORA INMATERIAL**

A nova forma de entender o suxeito ten que ver tamén cun novo concepto de autoría, xa non entendida en termos de “autoridade”: xoga con conceptos coma intertextualidade, palimpsesto, cita, extracto, acumulación e repetición de imaxes preexistentes, recompoñendo imaxes ou palabras e dotándoas de nova significación. Esta proposta de “bricolaxe” e reconstrución ten que ver co que Barthes chamou “a morte do autor”, e cun posicionamento da artista nas antípodas do “autor” como “creador”, “demiúrgo” ou “produtor”, como artista “orixinal”:

... en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No obstante, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; en las sociedades etno-gráficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el “genio”. El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el

prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana” (Barthes, 1968: 66).

Mais a idea da morte do autor vén xa de moito antes ca Barthes: Jeremy Hawthorn apunta a un ensaio do 1822 de William Hazlitt, “On Thought and Action” (2008: 66), e xa antes a Platón (*ibidem*). Acode este autor a Michel Foucault, e a súa perspectiva sobre como usamos o termo “autor” para representar un agrupamento particular de relacións entre textos dun/ha escritor/a, relacións definidas por un conxunto de convencións. En particular, Foucault (1988) vincula o concepto de autoría a un sistema xurídico e institucional que abrangue, determina e articula o universo de discursos, e a “función de autoría” non se refire pura e simplemente a un individuo real, dese o momento en que pode “facér xurdir simultaneamente diversos eus, diversos suxeitos (Hawthorn, 2008: 73). Cómpre acudir tamén á revisión crítica que Seán Burke (1992) fixo sobre a morte do autor problematizada por Barthes, Foucault e Jacques Derrida, advertindo (como vimos xa en Spivak a respecto do suxeito) que en todas estas teorías existe un punto cego, desde o momento en que o concepto de autor permanece activo:

The death of the autor emerges a blind-spot in the work of Barthes, Foucault and Derrida, an absence they seek to create and explore, but one which is always already filled with the idea of the autor. A massive disjunction opens up between the theoretical statement of authorial disappearance and the project of reading without the autor. What their texts say about the autor, and what they do with the autor issue at such an express level of contradiction that the performative aspects utterly overwhelm the declaration of authorial disappearance. Everywhere, under the auspices of its absence, the concept of the autor remains active, the notion of the return of the autor being simply a belated recognition of its critical blindness (Burke, 1992: 172).

Este autor sinala a necesidade de asentar o coñecemento sobre a autoría nas formas políticas de crítica literaria (velaí a crítica poscolonial e a feminista, 1992: 202), e acode a Toril Moi, cando emparenta a noción humanista do Home (e o uso do masculino non é aquí unha convención) coa noción de autoría (Burke, 1992: 42): “is the seamlessly unified self – either individual or collective – which is commonly called ‘Man’... In this humanist ideology the self is the sole author of history and of the literary text: the humanist creator is potent, phallic and male – God in relation to his world, the autor on relation to his text” (Moi, 1985: 8).

Dende a perspectiva feminista, o traballo de “des-escribir” ou “re-escribir” implica situar a autora máis como mediadora ca como creadora, como re-significadora do que xa existe, resistente fronte a esoutro modelo establecido de autoría, fundamente patriarcal. Terá certa relación esta forma de concibir a autoría, como veremos, coa división tradicional do traballo: produtivo, remunerado, recoñecido e público (masculino) por unha banda, e reprodutivo, non remunerado, non recoñecido e no ámbito do privado (feminino). Aquí sitúanse non só as escritoras, senón tamén as artistas plásticas ou da escena (teatral ou musical) e tamén as cineastas galegas. Nese sentido, resulta de sumo interese o posicionamento da artista plástica María Ruido, en canto se define como unha “traballadora inmaterial”:

(a miña xeración) buscamos, como xa ocorrera nas vangardas, modelos exteriores (...) para descubrir os feminismos e os posfeminismos como unha teoría política que influiría poderosamente os nosos traballos e os nosos exercicios como artistas, moito máis preto da figura dun/dunha traballadora inmaterial que da dun xenio. (Ruido, 2007: 103).

Trázanse aquí cartografías que rachan coa posición do autor estable e favorecen a emerxencia destas prácticas:

a intervención conxunta de determinados grupos máis ou menos centrais/periféricos no sistema literario, a pertenza a colectivos subalternos en condicións de orixe diversa (xénero, etnia, realidade colonial, opción sexual...) e a acción de aí derivada, a problematización/relativización identitaria e o carácter construído do *eu/nós* (Casas, 2015: 16).

E do mesmo xeito que non existe identidade que non sexa construída, tampouco existe un relato “natural” do existente. Jean-François Lyotard reclamaba a

*fin de la representación*, si representar es presentar en ausencia suya algo —pero aun/además representación si representar es presentar a pesar de todo, presentar lo impresentable, representar en el sentido de amonestar a alguien, darle una reprimenda. Porque lo que se reprime es el desorden... (Lyotard, 1981: 9, cursiva nosa).

Explicao cando aborda o discurso como “dispositivo libidinal”, entendendo ambos os dous, discurso e relato, como figuras - dispositivo: “Resulta imposible admitir ningún dispositivo como más natural que otro, el discurso como más fundamental que cualquier otra forma de lenguaje” (Lyotard, 1981: 132), e desmárcase de Gerard Genette, cando afirma que

En verdad el discurso no tiene ninguna pureza que conservar, pues es el modo “natural” del lenguaje, el más natural y el más universal, que acoge por definición todas las formas; el relato, por el contrario, es un modo particular, marcado, definido por cierto número de exclusiones y de condiciones restrictivas (rechazo del presente, de la primera persona, etc...) El discurso puede “contar” sin dejar de ser discurso, el relato no puede discurrir sin salir de sí mismo” (Genette, 1982: 66).

Estamos máis de acordo con Lyotard no que atinxe á consideración do discurso como figura, non “natural”. E percibimos que na contemporaneidade a fronteira entre “relato” e “discurso” queda esluída. No século XXI, que se inaugurou cunha información sobre o 11-S que parecía perpetrada por Hollywood<sup>17</sup>, e que case dúas décadas despois xa normalizou o termo “post verdade”<sup>18</sup>, cumpriría unha revisión a fondo do que chamamos “discurso” e “relato”.

En definitiva, pór en cuestión e darlles a volta ás coordenadas establecidas da cultura occidental (o suxeito, máis en concreto o suxeito “muller”, e o relato) constitúe un desafío á lóxica dominante e

---

<sup>17</sup> De feito, podemos acceder a artigos que manteñen a tese sobre a participación de guionistas de Hollywood na “reconstrución” posterior do relato dos atentados do 11 de setembro do 2001 contra o World Trade Center de Nova York (Weinberger, 2007).

<sup>18</sup> O termo foi escollido palabra do ano 2016 polo Dicionario Oxford: trátase de “un híbrido bastante ambiguo cuyo significado “denota circunstancias en que los hechos objetivos influyen menos en la formación de la opinión pública, que los llamamientos a la emoción y a la creencia personal” (Amón, 2016). Xa o sociólogo norteamericano Ralph Keyes publicara no 2004 *Post-truth*, onde “Se refería a las apelaciones a la emoción y a las prolongaciones sentimentales de la realidad, si bien fue un colega y compatriota suyo, Eric Alterman, quien revistió la idea de un valor político, tomando como ejemplo la manipulación que habría ejercido la Administración Bush a raíz del trauma del 11-S, precisamente porque una sociedad en situación de psicosis iba a resultar mucho más sensible y fértil a la inoculación de posverdades. Más aún cuando se trataba de restringir libertades o de emprender iniciativas militares, empezando por la posverdad de las armas de destrucción masiva” (*ibidem*).

artella un discurso subversivo contra o hexemónico. Atinxe Barthes tamén ao carácter performativo desta escrita:

el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora. Es que (o se sigue que) escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de “pintura” (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un *performativo*, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el Yo declaro de los reyes o el Yo canto de los más antiguos poetas” (Barthes, 1968: 68-69, cursiva nosa).

Nesta liña podemos, á luz que bota Arturo Casas, “releer algunos textos caracterizados por la complejidad y el alcance de los problemas tratados y a la vez por la urgencia histórica ante el estado de cosas al que están conduciendo la economía y la cultura política neoliberales” (2011: 53). A través da estética de Jacques Rancière (2005) e da teoría posfoucaultiana do discurso, e incorporando tamén a economía dos intercambios lingüísticos de Pierre Bourdieu (2008), Casas aborda o lugar cultural e o político da poesía, para o que cómpre

una consideración crítica sobre la correlación de poesía y subjetividad, que en realidad empieza por ser una indagación histórico-conceptual- dicho esto en el sentido desarrollado por Reinhardt Koselleck- del inveterado par

romántico lírica-subjetividade; demanda igualmente las preguntas sobre historicidad del yo y su enraizamiento cultural o popular: todos los desarrollos que a partir de esa pertenencia del sujeto a y su vida a la historia colectiva de una cierta tribu supo reconfigurar Pier Paolo Pasolini en los seis cantos de *Le Ceneri di Gramsci* (Casas, 2011: 54-55).

Casas sitúa este texto como paradigmático do que Chantal Mouffe (2007) e Mieke Bal (2010) chaman “poema para lo político”, e afirma que a súa funcionalidade discursiva e eficacia performativa depende en boa medida da adecuación enunciativa. Sinala tamén Casas a multiplicidade de discursos de resistencia cultural e subxectividades e historicidades asociadas á súa enunciación; a multiplicidade, asimesmo, de resistencias e formas de exercelas; nos parámetros que establece Alain Badiou, a resistencia como, antes que mímese do real existente, fundación de realidade; e a reconfiguración da división do sensible, na que afirma Rancière que consiste a política. Nesa liña, entramos no que Casas, de forma moi orixinal, definiu como poesía non-lírica: “o discurso poético xa non se pode interpretar como a autorrepresentación do suxeito discursivo, nin como unha voz experiencial e finita vinculada ao presente” (2011: 23). Da necesidade de dialoxismo e da ruptura co “eu lírico” veremos bo testemuño en moita da produción poética obxecto de estudo deste traballo.

### **3.3. TRANSGRESIÓN DA AUTORÍA TRADICIONAL**

Entre estas autoras é moi habitual traballar en comunidade, tamén á hora da construción poética. Á colectividade e o dialoxismo súmase en moitas ocasións (moi particularmente sobre as táboas do teatro, como fai Paula Carballeira, mais non só) a lóxica carnavalesca, que xa Bakhtin sinalaba como espazo de transgresión. Afirma Christina R. Foust, no seu estudo sobre a transgresión como resistencia (2010):



The ritualistic carnival performance violates hierarchies and opens alternative social relations—particularly when witnesses are attuned to such violations and alternatives, or at least not blinded to them by the interpretive frameworks of official culture. Official culture separates and ranks ideas and the individual and collective identities they form. Historically, carnivalesque rituals disrupt modernist distinctions that fall along the mind-body dualism, such as human-animal, man-woman subject-object, urban-rural, master-slave, propertied-impovertised, or potentially any idea and identity that has been marked in a high-low dialectic over time (Foust, 2010: 9-10).

No noso contexto xa sinalamos como acode ao concepto bakhtiniano de carnavalización a tese de Comba Campoy (2016) a respecto dos títeres como medio de comunicación das subalternas, No caso das nosas poetas, veremos máis adiante (no capítulo 5 nomeadamente) sinais inequívocos de carnavalización transgresora, mais agora afondaremos noutra transgresión: a creación colectiva a partir de textos poéticos, como podemos ver no texto recentemente premiado co Illas Sisargas, da autoría conxunta de María Rosendo e Andrea Nunes, *Diáspora de amor balea*, aínda inédito, prevista a súa saída á luz, segundo nos confirman as autoras, para novembro do 2018. O formato de libro dialogado ou epistolario é habitual na poesía recente: dous ou dúas poetas fan un libro a catro mans, de xeito que non se saiba quen é autor/a de cada texto: *A guerra*, de Daniel Salgado e María do Cebreiro (Barbantesa, 2013), *A ferida*, desta mesma autora xunto con Ismael Ramos (2013), ou este que referenciamos, son bos exemplos.

Paula Carballeira tamén adoita traballar “en equipo” coa súa propia produción poética, levando á colectividade a experiencia poética, como vemos no caso das obras de teatro *A folla máis alta* ou *Avestruz en terra allea*, ambas as dúas baseadas nos poemas de

*Contatrás I-II* (Positivas, 2012). Certa bagaxe relacionada coa participación activa do público vén da súa formación en colectivos, en centros sociais, en casas okupas e sobre todo, do sempre intenso traballo co público infantil, como conta-contos ou como actriz. A este respecto, é iluminador o seu artigo publicado na Revista Galega de Teatro: non se pode entender a participación activa do público se non é desde a escoita. Non se trata tanto de “forzar” a participación como de conseguir activar algo, desencadear unha resposta que ben pode ser silenciosa, a acción no cerebro, a imaxinación:

As últimas veces que asistín a espectáculos de teatro para público familiar, comprobei que a escoita se entendía como sinónimo de aburrimiento. O éxito mídese agora por decibelios. A participación activa como capacidade de imaxinar non se considera, só porque é silenciosa, íntima. A singularidade de compartir un momento efémero co resto da sala, rostros coñecidos e descoñecidos de todas as idades, cando asistimos a unha peza de teatro, deixa de ter sentido se insistimos en permanecer cos oídos xordos ao que se nos intenta transmitir. En consecuencia, abundan cada vez máis propostas artísticas que inciden na resposta inmediata, no berro colectivo, na precipitación, nos referentes comúns, nas obviedades e na falta de respecto polas capacidades infantís de evocación e de conmoción (entendido este último concepto como pegada emotiva) (Carballeira, 2017).

Nesa liña, na súa presentación do poemario *Nunca mascotas* (2016), convocaba a varias persoas para leren os seus poemas, ben escollidos polas propias persoas participantes no recital colectivo, ben “adxudicados” pola propia Carballeira<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Esta presentación, o 30 de novembro do 2016, Carballeira acompañaba o recitado das persoas participantes (o editor, Francisco Castro; amigos e amigas, coma o

Por outra parte, podemos dicir que a creación de Xiana Arias se encadra nun novo xénero literario, que ela mesma chama “mestura, relectura ou fragmento” (Arias, 2012), en que se acumulan os textos desoutras voces que a acompañan e a voz lírica propia. Esta forma de se posicionar como creadora sitúase á contra da concepción autoritaria (e patriarcal) da autoría. Ela recoñécese debedora unha serie de textos precedentes, recorre a eles, releos e reescríbeos, en ocasións, para recuperar as voces máis silenciadas ou menos visibilizadas do canon: a Rosalía de Castro narradora en español, a Baceiredo poeta, a María do Cebreiro de *nós, as inadaptadas*, a poeta lusa Florbela Espanca, a “maldita” Anne Sexton... Obsérvase aquí tamén un intento de trazar unha *xInealoxía* (é consciente o emprego do –i, para marcarmos o carácter feminista destas particulares xenealoxías a través da raíz grega γυνή, muller), de recuperar a escrita das mulleres precedentes. Este termo, emparentado co da xinocrítica, vén da crítica literaria feminista. Elaine Showalter explica que dita crítica artéllase en dous polos: o que atende á muller como lectora, e afonda nas representacións que se fixeron das mulleres na literatura (universal,e maioritariamente masculina no canon); e o relacionado coas mulleres como escritoras (Showalter, 1985: 130-131). Neste terreo sitúase a xinocrítica:

### **Gynocritics and Female Culture**

In contrast to this angry or loving fixation on male literature, the program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women’s literature, to develop new models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus

---

cantautor punk e poeta Leo Fernández Campos, ou quen escribe este traballo) coa música á guitarra de Suso Cortegoso, con quen ten desenvolvido varios proxectos que mesturaban música e poesía. A música e a poesía, nas voces das persoas participantes, demandaban esa escoita activa que se quere tamén performativa.

instead on the newly visible world of female culture (...) Gynocritics is related to feminist research in history, anthropology, psychology and sociology, all of which have developed hypotheses of a female subculture including not only the ascribed status, and the internalized constructs of femininity, but also the occupations, interactions and consciousness of women (Showalter, 1985: 131).

Aínda podemos acudir ao termo, contemporáneo a este de Showalter, de “xínese” (gynesis): termo cuñado pola feminista americana Alice Jardine en *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (1985). Á luz de Julia Kristeva e do feminismo francés, afirma que a crise contemporánea no pensamento occidental está intimamente relacionada con termos que cómpre ler en feminino, coma o termo “loucura” no traballo de Michel Foucault. Nesa liña, “muller” socavaría vellas certezas intelectuais. Tiramos a definición do Oxford Dictionary of Literary Terms, e acadimos, para unha explicación polo miúdo, ao estudo sobre crítica literaria feminista de Mary Eagleton (1991):

In gynesis belief in the individual as a fully-conscious, rational, secure identity gives a way to a “subject” which is unstable and constantly reformed. Kristeva uses the phrase “subject in process” to convey how “our identities in life are constantly called into question, brought to trial, over-ruled” (1986: 19). Following this interpretation, Moi considers Woolf’s exploration of multiple selves not a loss of integrity, but as an interrogation of humanism’s obsession with the individual, and an opening up of subjectivity to change. For gynocriticism, liberation is to find one’s true self; for gynesis, liberation is to abandon one(‘s) true self (Eagleton, 1991: 11).

Identificamos nesta “xínese” proposta por Jardine coordenadas nas que situar esta recorrencia ás predecesoras. Dalgún xeito, elas contribúen a edificar ese “suxeito en proceso”, por tomar o termo de Kristeva, esa identidade mutable e atravesada por outras, coa consciencia da súa propia inestabilidade. Contéstanos moi acaidamente ao noso cuestionario, a este respecto, María Rosendo:

A minha escrita é o resultado da sujeita que sou, já que logo, é o resultado dumha multiplicidade de olhadas que me construem, as daquelas pessoas e vivências com as que, com muitíssima fortuna, construo caminhar.

Se eu sou o resultado dumha multiplicidade de interacções (intrapessoais, interpessoais e sistémicas), daquela a minha escrita nom é mais do que isso.

Na realidade, eu sempre dixem que tam só sou umha canle da palabra dumha voz que está construída por muitas.

Do mesmo jeito, para mim o conceito de autoria nom remata com a escrita senom que eu acho a poesia -no meu caso- completa-se quando alguém a le. Já que logo, para mim o conceito de leitora ou audiência têm também umha parte de autoria (Rosendo, vid. ANEXOS).

Situámonos logo nesa posición xinocrítica, ou na “xínese”, de involucrárense as autoras nunha rede de lecturas e interaccións, co recoñecemento tanto da identidade como da escrita como creacións colectivas. A expresión máis desenvolvida dun formato intertextual que podemos chamar “xinesíaco” ou “xinocrítico” atopámola na intervención de Arias no ciclo “Picaversos”, o 24 de xaneiro do 2012, no Pub Modus Vivendi. Na súa proposta, “nós, as tolas”, que abre cuns versos dun poema ao que recorrerá varias veces máis, “Fenomenoloxía da ira”, de Adrienne Rich (“The phenomenology of

anger” está no libro *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972, 1973*), traducindo ao galego os primeiros versos do quinto poema dos dez que o integran: “Madness. Suicide. Murder. / Is there no way out but these? / The enemy, always just out of sight”. A continuación recolle versos do longo poema *repeat to fade*, de Rebeca Baceiredo (2011), concretamente das páxinas 44, 32, 57, 44, 56, 23, 33, 44, 56, 56, volve repetir os versos “unha estrela caeu. Unha festa acabou”, da 32, 23 e 34, de xeito que resulte tamén un poema polifónico, dialóxico en si mesmo. Tamén tomará un poema de Anne Sexton, correspondente ao seu libro *To Bedlam and part way back*, de 1960, “A música volve a min” (“Music swings back to me”), onde tamén se interpela ao comezo e ao final a un “Señor”.

Seguirá coa recuperación dos seus propios versos musicados por Ataque Escampe<sup>20</sup> para a canción “Curtis Mayfield” (*Violentos anos 10*, 2011):

Facemos, a partir duns poucos versos roubados do libro *Acusación* de Xiana Arias Rego, unha homenaxe ao xénero cinematográfico do *blaxploitation*. No filme *Superfly* (Gordon Parks Jr., 1972) hai unha secuencia que ten lugar nun bar no que está a tocar, como quen non quere a cousa, o único grande do soul con nome de concello galego: Curtis Mayfield (Ataque Escampe, 2011).

---

<sup>20</sup> Autodenominado como grupo de “rock de serie B”, Ataque Escampe comezou a súa traxectoria no 2007, co EP *Ed Wood e a invasión dos paraugas asasinados*. Integrábano un grupo de amigos filólogos e algún deles escritores: Alex Charlón (voz), Miguel Mosqueira (guitarra, voz e coros), Samuel Solleiro (violín e guitarra) e Roi Vidal (percusións). Doce anos e varios discos despois (*Violentos anos dez* é o seu terceiro LP), con algunha saída (a de Álex Charlón) e novas incorporacións (Lois G. Carlin), realizou colaboracións alén do musical, coma *Relatos americanos*, libro-disco co artista plástico de Lalín Misha Bies Golas (2015).

Os tales versos, que podemos ler no poema que pecha *Acusación*, antes da cita de Gopegui (Arias, 2011: 83) son: “Días deseñados polo incendio”, “hai un lugar que non existe e gardará as nosas febres e o que non se pode amarrar”. Arias poraos a dialogar, no poema, con eses mesmos versos de *Acusación*, *Ortigas* e outros novos.

Atopamos tamén nesta folla unha relectura que fai mesturando *Nós, as inadaptadas* (2002), de María do Cebreiro, con *El primer loco* (1881), de Rosalía de Castro. En concreto, toma diversos fragmentos dos poemas “A reclusión” (no Segundo Canto do libro de Rábade), “Ai himen, himeneo” (do Primeiro Canto) e “Nós, as inadaptadas” (no Terceiro Canto) e mestúraos cun parágrafo da novela rosaliana: “A decir verdad, los maleficios y espíritus que quería arrojar a los abismos infernales debían ser de lo más inobedientes en su género, porque no dieron la menor muestra de que fueran a dejarnos libres (de su importuna compañía)” (De Castro, 1881: 135) e “¿pero en qué forma se presenta su enfermedad? ¿Por medio de vahídos de cabeza, ronquidos del bazo, náuseas o divagaciones del sentido?” (1881: 135), que son, respectivamente, reflexións do protagonista (a novela está contada en primeira persoa por Luis, que pensa ser o propietario do mosteiro de Conxo e vive atormentado por pantasmas do pasado), e preguntas que lle fai un fraile. Arias fai deste poema “remestura” un diálogo onde se poden identificar as voces cualificadas como “tolas” e outra “sa” que interroga precisamente polo xeito en que se manifesta a enfermidade mental.

Cun soneto da poeta lusa Florbela Espanca, que dedica a Ana Romaní (“Loucura”, do libro *Charneca em flor*, 1930) afonda na idea da polifonía “interna” como tolemia: o último verso “tantas almas a rir dentro da minha!” pode suxerirnos o funcionamento dunha mente esquizoide, neste poema co que fecha a folla, que xa se interpretaba nos poemas anteriores.

Tamén ten que ver con esta transgresión da autoría a participación da autora, por volta do ano 2011, na facción “Asalto” da Fundación Robo, un espazo en internet para a poesía sen asinar. Remitimos o enderezo aínda que, oito anos despois, xa non alberga os poemas:

<<http://www.fundacionrobo.org/asalto/>><sup>21</sup>. Xiana Arias explícalle ao medio *Praza Pública*, nunha entrevista, as contradicións que sente na súa vida pública e na súa escrita, e a necesidade de acción:

A min preocúpame escribir para hoxe. Ser quen de retratar estes tempos en que a violencia reina, que as palabras dean coa caída, coas contradicións, coa ferida e o pistoletazo. Que acusen á desclasada e atendan a obscenidade e o adormecemento do lecer capitalista do que tamén formo parte. [...] Para min é importante armarse, facer fronte, organizarse tamén literariamente (Pérez Pena, 2012).

A continuación explica nesta entrevista a importancia do proxecto colectivo:

A min interésame a escrita colectiva polo que apunta a presentación desta facción literaria da fundación robo, para que “conten máis os textos que os nomes”, para xerrar ruído, furia necesaria, para mobilizar as palabras, converter esa “frustración colectiva en enerxía política”. E aí está tamén o interior roto e rabioso de cada individua

---

<sup>21</sup> Varios/as poetas envían as súas creación a Asalto e asinan colectivamente, sen que se saiba a quen pertence cada poema. É unha facción de Robo, o proxecto musical promovido por Roberto Herreros (dos grupos Grande-Marlaska, Ladinamo), Karlos Osinaga (Lisabö, Bidehuts) e Joseba Irazoki (Atom Rhumba) co obxectivo de realizar unha creación colectiva e afondar nos temas máis pegados ao real, aos temas urxentes e á crítica política, para “poner en común la frustración y convertirla en energía política”. Defínese no seu bandcamp (<https://esunrobo.bandcamp.com/>) como “proyecto musical colectivo que trabaja alrededor de la canción populista desde mayo del 2011”, á calor da experiencia cultural e social que supuxo o chamado 15-M, movemento asembleario de persoas “indignadas” coa política que ocupou as prazas do Estado español o 15 de maio do 2011. O movemento tivo repercusión en varias cidades, incluíndo Compostela (as tendas de campaña encheron a Praza do Obradoiro durante meses).



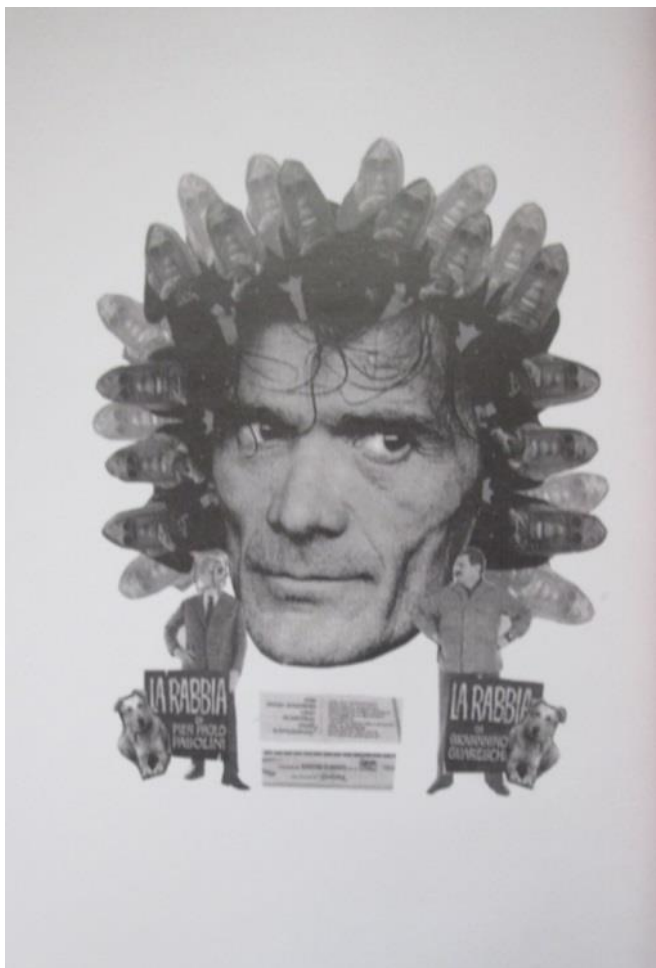
que decide apostar pola unión de forzas, por disolverse en Asalto (Pérez Pena, 2012).

Cren estas autoras na poesía como campo de acción e intervención, e na súa potencialidade revolucionaria, a través do anonimato, da colectivización das palabras e do traballo en rede. Poderíamos tomar como epítome deste sentir o verso de María do Cebreiro para o poema “Postal dende Bos Aires”, dedicado a Ramiro Ledo, presidente naquela altura do Cineclub de Compostela, para o volume colectivo *Pirata*, editado pola asociación (2007) como resposta ao litixio por cuestións de dereitos de autor:

Fai algo coa túa rabia

(Fai algo coa túa rabia) (María do Cebreiro, 2007)

A necesidade de canalizar a rabia individual en enerxía colectiva é unha constante nestas poetas. Precisamente na publicación dun novo fanzine con motivo do Picaversos de febreiro do 2015, titulado “A rabia”, establecerase un novo diálogo de Arias co Pier Paolo Pasolini do filme homónimo (*La rabbia*, Pasolini & Guareschi, 1963). Para esta ocasión, Xiana Arias escolleu o collage, con foto en branco e negro da cara do propio Pasolini e imaxes do cartel do filme ás que superpuxo algún debuxo a man. Asinouno co heterónimo que adoita empregar para creacións visuais, cinematográficas ou doutro tipo, Lara Tigre. Á heteronimia no caso de Arias dedicáremoslle en detalle o quinto epígrafe deste capítulo:



Collage de Lara Tigre na última páxina do fanzine Picaversos nº0

Outra mostra de intertextualidade atopámola no número 3 do fanzine *Pelos e cousas*: Andrea Nunes, a carón unhas fotos das accións do colectivo feminista moscovita Pussy Riot<sup>22</sup> en acción, desenvolve

<sup>22</sup> Pussy Riot eran un colectivo de punk rock feminista que realizaba performances extemporáneas en Moscova, con medias de cores cubrindo os seus rostros. En

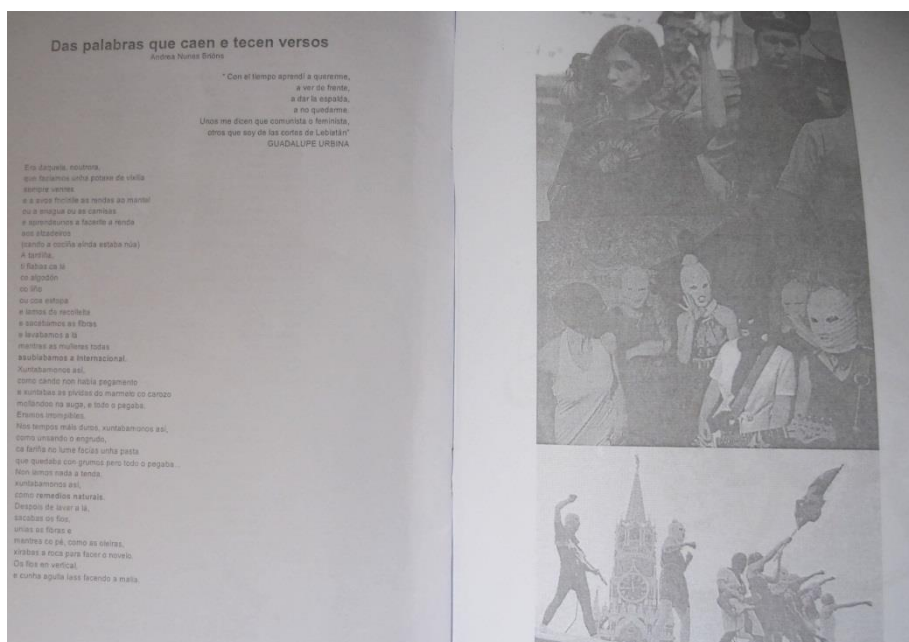
un poema de tres páxinas onde intercala versos asinados como “Luz” (Fandiño<sup>23</sup>, podemos supoñer, a raíz do forte vínculo entre as poetas) e “Aurora”, que imaxinamos unha muller da familia de Nunes.

Nel hai constantes referencias ás predecesoras, ás mulleres das que descende, á memoria histórica silenciada: “Á miña “avoa vella” / doíanlle as mans de lavar nas rochas”, ou “Os homes de branco / rapáronlle a cabeza / e déronlle de beber / na praza do reloxo / aceite de ricino”. Nesta liña, o poema de Luz Fandiño que intercala Nunes afirma “Roen nas miñas entrañas / os berros silenciados/ das mulleres asasinadas / das mulleres violadas / das mulleres torturadas / das mulleres viúvas / das mulleres emigradas”... Nunes recupera aquí parte desas voces silenciadas, acudindo tanto á especial violencia exercida sobre o corpo das mulleres durante a represión franquista como á violencia intrínseca da asignación, en función do xénero e da clase, dunha serie de traballos duros e pesados, coma o das lavandeiras, ás mulleres de clase baixa.

---

agosto do 2012, cando saíu aproximadamente este exemplar do fanzine, tres delas foron condenadas a dous anos de prisión por actuaren na Catedral do Cristo Salvador de Moscova. Precisamente a finais dese mes, un grupo de varias mulleres despregaron a pancarta “Pussy Riot Liberdade” no edificio anexo á Catedral de Santiago de Compostela: <http://praza.gal/movementos-sociais/1805/a-foto-da-fin-de-semana-pussy-riot-en-compostela/>.

<sup>23</sup> Luz Fandiño (Compostela, 1931) é unha poeta e activista moi coñecida e querida en Compostela. Naceu no barrio de Sar e na mocidade emigrou a Arxentina e Francia. Desde o 79 reside en Compostela. Colaborou co programa *Diario Cultural* da Radio Galega, e con colectivos coma Redes Escarlata ou Mulheres Transgredindo (vid. Capítulo 4). Publicou *Farangullíña de neve* (1998) e *O pracer de envellecer* (2014), alén do libro de conversas *Luz e Lupe*, con Lupe Gómez (2005), e aínda, nos 87 anos que ten no ano de publicación deste traballo, acode a recitais, presentacións, manifestacións e outros eventos en centros sociais autosexestionados.



Poemas de Andrea Nunes que recuperan a memoria histórica de mulleres ao carón de fotos e Pussy Riot, no *Pelos e Cousas* 3

A intertextualidade nestas poetas ten por veces que ver con esa vontade xinocrítica que referenciábamnos no epígrafe anterior. Verémolo moi particularmente en Xiana Arias: xa desde o primeiro poemario, *Ortigas*, demostra a súa capacidade para facer dialogar outras voces coa propia, en forma de paratextos: así, introduce polo medio do poemario os *Crímenes ejemplares*, de Max Aub (1957); “The phenomenology of anger”, de Adrienne Rich (1973) ou *La ventana en el rostro*, de Roque Dalton (1962), na primeira parte, “A pel entre os dentes”; os *Poemas de amor* (1988) de Bertolt Brecht na segunda parte, “A raíña do underground”; *nós, as inadaptadas*, de María do Cebreiro (2002), na terceira, “Cullarapos na sopa”; os *Últimos poemas* (1959) de Nazim Hikmet ou o *Cancionero y romancero de ausencias* (1941), de Miguel Hernández, na quinta, “A rúa”; e na sexta e última, titulada “Vostede non limpa nunca?”, cita a Sharon Olds (*Satán di*, 1980), un poema da terceira parte (“Salvamento e socorrismo”) de *Historia do rock and roll*, de Antón Reixa (1985: 58), e unha pintada

nunha rúa do Porto que di “Novos suportes. Velhas literaturas”, coa que pecha o libro. A dedicatoria/agrademento final é para Ana Salgado, Daniel Salgado e Xosé Carlos Hidalgo, e “ás amigas e amigos todos con dor de cabeza histórica”.

En *Acusación* faise máis patente a súa remestura de voces, integrando directamente fragmentos doutros poemas nos propios, en cursiva, e referenciándoos ao final: o poema que abre o libro é unha “montaxe” con versos de Roque Dalton, Roberto Bolaño, a Velvet Underground e o “mundo dos furados” de María Mariño; a seguir introduce un texto de presentación, un poema que contén certo autobiografismo ás claras, co que introduce a autoinculpación que constata o poemario: “Son culpábel de dedos inseguros”.

Na primeira parte, “Acusación primeira ou cepelín”, aparecen de novo Bertolt Brecht (“Do río que todo o arrastra...”, 1986) ou o Raymond Carver de *Baixo una luz mariña* (1985), co terrible poema dedicado á filla: “Es unha borracha moi guapa, filla / pero es una borracha”; en “Acusación segunda ou Grenlandia” atopamos un fragmento de *Memoria de derribos* (2011), de Miguel Anxo Murado: “A cidade presenta rúas molladas / una lentura mesta no aire que afoga”, ou referencias infantís coma “As nenas len un conto vello / *El agujero de las cosas perdidas*” (libro de Joan Armengué premio da colección infantil “Barco de Vapor” no ano 1989), ou a canción “Dame una mano / dame la otra / eres idiota”; en “Acusación terceira ou allo” atopamos una nova canción infantil, “Dubi dubi dan / dubi du dan dan” (grazas ao feito de escoitalo recitado foi doado identificala co retrouso de “Triste es el primer adiós”, un cover que o grupo infantil Onda Vaselina fixo no ano 90 de “Breaking Up is Hard to Do”, de Neil Sedaka (1962), com grande éxito para o público que nessa altura tiña, como Xiana Arias, entre 6 e 12 anos. O libro pecha cunha cita de *El padre de Blancanieves*, de Belén Gopegui (2007), una autora á que Arias traduciu para o libro *Non conciliados*, e que tamén veremos sinalada como unha das súas referencias na autopoética “As cantoras das ortigas” (2008).

A respecto da intertextualidade, termo cuñado por Julia Kristeva

(1969) no marco dos debates teóricos desenvolvidos en torno á revista *Tel Quel*, “para marcar unha noción de texto alternativa á formal-estruturalista, filolóxica e historiográfica dominante nos estudos literarios e culturais e referirse á necesaria relación dun texto con outros da mesma cultura”, lemos no DiTerLi. Kristeva afirmou que todo texto se constrúe como un mosaico de citas, resultado da absorción e transformación doutros anteriores. Pola súa banda Barthes (1973) considera o *intertexto* como un campo xeral de fórmulas anónimas, cuxa orixe é dificilmente localizable e as citas, inconscientes ou automáticas, ofrecidas sen comiñas. Máis ca un fenómeno de imitación e filiación é un movemento esencial da escritura consistente na transposición de enunciados anteriores ou contemporáneos. Fronte a esta abstracción, Cesare Segre (1982) propuxo falar de *intertextualidade* para se referir ás relacións concretas establecidas entre os textos, e de *interdiscursividade* para aludir ás conexións entre o texto e todos os discursos ou enunciados rexistrados na correspondente cultura, e Genette (1982) propón o concepto global de transtextualidade, que abranguería *intertextualidade*, alén de paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e transtextualidade.

Atendendo á paratextualidade, é moi importante a carga simbólica das dedicatorias nas catro poetas. Paula Carballeira sempre relaciona dalgún xeito o contido do poemario coa dedicatoria, acrecentando o xogo: “Para a miña nai e o meu pai. Para quen busca sempre as outras historias, as pequenas historias, as historias que se coñecen pouco, as humildes” (Carballeira, 2011: 7); “Os nomes propios que aparecen neste libro existen na realidade e teñen corpo. Vai por eles. Vai tamén pola confianza de Chiqui e de Paco. Vai polos deseños de Carlos. Vai pola constancia de Berrobambán. E vai pol@s nen@s e o seu abraio ante o mundo” (Carballeira, 2012: 7); “Para os animais que me acompañan e me acompañaron, a miúdo baixo forma de persoas, pero sempre dispostos e dispostas a morder e rabuñar por min” (Carballeira, 2016: 9). En Andrea Nunes vemos este mesmo xogo na dedicatoria a respecto do título *Todas as mulleres que fun*: “A todas as mulleres que son” (Nunes, 2011: 11). Cun mecanismo tan simple como cambiar o tempo verbal para o presente pasa da evocación á homenaxe, ao reco-

ñecerse na colectividade. Esta sororidade vémolta tamén na dedicatoria de Rosendo: “a todas as mulleres nómades que me atopei polo camiño, porque a nosa viaxe non ten volta atrás” (Rosendo, 2011: 51). Por último, en Arias tamén maniféstase como gratitude: “e grazas a Ana Salgado / e Daniel Salgado / e Xosé Carlos Hidalgo / ás amigas e amigos todos coa dor de cabeza histórica” (Arias, 2007: 74).

Aínda quedaría abordar a metatextualidade, o proceso polo que o texto se refire a si mesmo, hipertextualidade (e velaí o uso de hipotextos precedentes remesturándoos ou adaptándoos como parte da escrita destas poetisas) e architextualidade, en canto o texto se categoriza a si mesmo de forma metaliteraria (e ten isto relación coa metatextualidade e a paratextualidade por igual): atopámolo cando na folla “nós, as tolas”, para o recital no Modus Vivendi, Arias “bautiza” as súas creacións como “fragmentos, remestura”, ou “remestura, re-escritura”, no caso en que pon a dialogar a María do Cebreiro coa novela rosaliana *El primer loco*. Ten bastante que ver esta noción coa de apropiación, que, como nos explica o DiTerLi á luz da hermenéutica fenomenolóxica de Paul Ricoeur, “fai referencia ó proceso polo cal o lector fai propio aquilo que en principio era alieo a el, actualizando así dende a súa historicidade o significado do texto”. A respecto das implicacións éticas desta práctica, podemos observar, como explican Elizabeth Burns Coleman, Rosemary J. Coombe e Fiona MacAraill (2009):

When we frame our topic as one of ‘appropriating artistic content’ we may already be skewing our ethical considerations because the practice of art as an autonomous realm of individual creative production is a culturally specific framework that leads us to consider matters of appropriation through a lens that is both proprietary and expressive. When we characterize the ethical dilemma as one of conflict between a right to freedom of expression in artistic practice and a right to restrict the use of content



based upon proprietary claims, we have already posed the issue in a misleading fashion that denies many of the equities at stake. Specific questions almost certainly emerge: is copying the theft of creative labor? Is attribution necessary? Has a forgery taken place? Does the assertion of rights unduly limit the freedom of expression of others? These are not insignificant questions, but there is no reason for them to wholly orient our moral compass.

Indeed, by categorizing the activity of cultural appropriation *as* the appropriation of artistic content, we may misunderstand the nature of cultural rights claims made by peoples for whom traditional cultural forms do radically different social work (2009: 175).

Nestas formas de apropiación que atopamos nas remesturas de Arias hai unha evidente compoñente de homenaxe (ou “mullerenaxe”, por tomar o termo cuñado pola librería compostelá Lila de Lilith e o Bar As Dúas desde o 2012, para a celebración que fan anualmente em memoria de Maruxa e Coralia Fandiño Ricart<sup>24</sup>), xa que no seu caso sempre hai atribución, recoñecemento da autoría, e, por así dicilo, da “débeda” coas predecesoras. A este respecto, esa consideración tense para coa propia obra tamén: vémolos nas catro autoras, e explicítanolo moi ao caso María Rosendo, cando responde:

---

<sup>24</sup> Maruxa e Coralia Fandiño Ricart, coñecidas popularmente como “As Marias” ou “As Dúas en Punto”, eran dúas irmás dunha familia de clase traballadora compostelá que fora severamente represaliada co golpe de estado fascista e a ditadura posterior. Como mecanismo de defensa, as dúas mulleres vestían e maquillábanse de forma rechamante (moitas veces coa roupa que elas, en situación de extrema pobreza, facían a partir de retallos) e paseaban as rúas interactuando seductoramente cos rapaces novos, vindicando o seu dereito a estar na rúa. Desde o ano 2012 a Librería Lila de Lilith, o Bar As Dúas e a veciñanza compostelá fan unha “mullerenaxe”, por facer explicitamente feminista o termo, arredor da súa escultura na entrada da Alameda, realizada por César Lombera. En Praza Pública atopamos a seguinte galería de fotos: <<http://praza.gal/galeria/57/mullerenaxe-as-marias-na-alameda-de-compostela/>>.



Bom, no meu caso a minha escrita expandiu-se porque outras a tomaron como propia para refazê-la. Este é o verdadeiro copy-left, suponho.

Penso por exemplo nas fotografías que tirou Charo López para o seu traballo de Fim de Ciclo da EASD Antonio Faílde, no que nom só se achegava ao Nómade desde outra linguagem mas também o reconstruía en algo novo<sup>25</sup>. Ou as versions que fisseram Sacha na Horta ou Mulheres na Batida de poemas também escritos por mim.

Acho fermoso que a escrita atravesse outras linguagens para transformar-se. Isto outorga um carácter mais vivo às artes e permite a comunicación interdisciplinar, seguindo a lógica de que a diversidade soma e multiplica posibilidades (Rosendo, vid. ANEXOS).

Vemos aquí esa vontade de se inscribir nunha creación entendida como colectiva, que rebasa os límites entre xéneros e linguaxes e entra nunha dimensión interartística.

### 3.4. DIÁLOGO E POLIFONÍA

Unha característica fundamental na obra poética destas autoras é a representación do desdoubramento, da alteridade, e desta escisión do suxeito a través do diálogo, e a converxencia de diferentes voces

---

<sup>25</sup> Estas fotografías poden verse no Portafolio de Charo Lopes, na serie <<http://cargocollective.com/charolopez/As-que-nom-cantam-a-pombas-i-frores>>, onde vemos tamén retratadas ás poetas Luz Fandiño, Xiana Arias, Rosa Enríquez ou Olga Novo. Falaremos de vagar sobre o uso da (propia) imaxe fotográfica, do corpo das poetas como materia poética e performativa, no capítulo 5.

enunciativas que se acumulan no poema e constitúen unha polifonía. Se acudimos ao DiTerLi (Diccionario de Termos Literarios do equipo Glifo do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades para explicar o dialoxismo, a referencia é Mikhail Bakhtin, quen o entende como “interacción semántico-pragmática das perspectivas, voces e rexistros que comparecen en certos tipos de discurso”. Mais atinxe tamén “á conciencia individual, que o teórico ruso entendeu así mesmo como dialóxica pola predisposición natural que esta ten a prol da consideración dunha multiplicidade de alternativas previas á toma dunha decisión, unha multiplicidade dinámica”. Resumiríase na concepción de que “todo discurso é por definición dialóxico, habida conta de que incorpora a presenza do *outro* e posúe unha dimensión social de alternancias no uso da palabra”.

Refire tamén o DiTerLi o recoñecemento da herdanza de “prácticas discursivas como as experimentadas polo diálogo platónico, a sátira menipea, o diálogo renacentista e diversas formas carnavalescas e burlescas que, en xeral, propiciaron a subversión do discurso autoritario, homoxeneizador, monolóxico”. Atopamos aquí a conexión entre o cuestionamento da autoría como autoridade e o dialoxismo: “Todas as modalidades citadas sérvense nalgunha medida do diálogo, da hibridación e a interrelación de linguaxes e, en fin, da polifonía (pluralidade de voces no marco dun discurso único”, e consideraría Bakhtin, por oposición á novela, “a poesía lírica, o discurso doutrinal e outras opcións redutoras daquela interactividade da que se falaba, chegando mesmo a instalarse no monoloxismo”, co que a enunciación vai á contra da “pluralidade de perspectivas, voces e rexistros”, e potenciaría, por contra, a “figura do eu autorial, da súa visión do mundo e da súa linguaxe e negadores da polifonía e incluso da alteridade”.

E de feito, o único exemplo do xénero ensaístico que introducimos no corpus amosa tamén este dialoxismo, tan intenso como na poesía: no volume colectivo editado polo Cineclub de Compostela *Non conciliados* (2010) atopamos un artigo de fondo de Arias sobre as políticas de representación no vídeo contemporáneo. Formula este texto ensaístico coma un diálogo a dúas voces, inserindo polo medio fragmentos e referencias videográficas, cinematográficas e

literarias. Así, inaugura “Historia(s) do vídeo” cunha cita de *Histoire(s) du cinéma*, de Jean Luc Godard (1998), para despois abrir a primeira parte, “A circulación”, xa en forma de diálogo entre o que intuímos son dúas mulleres, activistas: “E teñen un cartel do 8 de marzo que o ano que vén copiámolo”. Cita aquí o vídeo *FARC-EP: a insurxencia do século XXI*, do Equipo Glauber Rocha, do ano 2009, e referencia a Diego Rivera na dirección, Tina Modotti como cámara e Roque Dalton na investigación dos materiais deste vídeo<sup>26</sup>. O “Equipo Glauber Rocha” toma o seu nome do director brasileiro finado no 88, fundador do Cinema Novo brasileiro. Loxicamente, os nomes e director, fotógrafa e investigador son pseudónimos empregados por cineastas de América Latina para a realización deste filme colectivo para dificultaren a súa identificación, xa que o filme foi acusado de encomiar as FARC, o que podería ter consecuencias penais.

De Dalton (agora si, o de verdade) é tamén o poema, “Sobre nuestra moral poética”, co que pecha esta primeira parte (*Poemas clandestinos*, Uca Editores, 1999). A seguir comeza “Leccións de dereitos humanos”, inspirada no vídeo de Cubainformación.tv, do ano 2010, *Lecciones de derechos humanos para Cuba. Lecciones de manipulación*. Referencia tamén o videoclip de M.I.A., cantante hindú pola que amosa gran predilección, “Born free”, gravado por Romain Gavras, fillo do cineasta Costa Gavras, no 2010. Xa na terceira parte, “As imaxes da guerra”, lembra *Iraqi short films*, de Mauro Andrizzi (Arxentina, 2008), que acababa de ser proxectada, na altura da publicación dese libro, no Cineclub de Compostela, construída con fragmentos de vídeos sobre a guerra no Iraq. Por último, na cuarta parte, “A denuncia do capitalismo”, fai referencia a una imaxe recorrente nela: “- Soñei cunha nena arrastrándose pola lama cunha

---

<sup>26</sup> Nesta longametraxe documental, estreado simultaneamente en varios países de América Latina mentres Estados Unidos lanzaba a Cuarta Flota e instalaba sete novas bases militares en Colombia, nállase o conflito armado desde a perspectiva da guerrilla bolivariana, nun intento de abordar a insurxencia no século XXI fronte ao discurso dos medios de “(in)comunicación”: “la insurgencia colombiana no tiene ideología, formación cultural ni proyecto político. Su corazón mercenario palpita al ritmo frenético y alocado de la coca”. O filme completo pódese ver no YouTube (<<https://www.youtube.com/watch?v=Nh8vsDaM54w>>).

cámara na man. / - Eras ti? / - Non, a nena era outra, pero a que movía a cámara era a miña cabeza”. Esta nena, empregada como trasunto ou *alter ego* en *Acusación* e, apostrofada directamente ou metamorfoseada en Laura, en *Ortigas*, é unha referencia recorrente de Arias. Finalmente pecha a intervención no volume cunha cita de Guy Hennebelle, a respecto da “denuncia do capitalismo” no cine de Hollywood:

algunas docenas de títulos merecen ser recordados en razón de la agudeza de ciertas de sus evocaciones, pero poco numerosos son los que escapan a las carencias que engendran el populismo, el naturalismo, el individualismo y la ambigüedad ideológica. Al análisis marxista, muchos prefieren el recurso a una moral inadecuada, fundada, una vez más, en el antagonismo entre el Bien y el Mal (Hennebelle, 1975: 66).

A este respecto, Hennebelle apunta no seu volume ás “antípodas” do relato de Hollywood, acudindo ao cineasta cubano Santiago Álvarez e continuadores: “adoptan una actitud resueltamente científica en análisis de la realidad. Para construir su ficción, utilizan películas e archivos, noticiarios, entrevistas, periódicos... que disponen en un montaje dialéctico” (1975: 232). Esta mesma vontade analítica a respecto do uso das imaxes e da construción de relato vémosla en Arias. Resulta unha sorte de autopoética este fragmento do diálogo de “Historia(s) do vídeo”:

—A min gustaríame ter os brutos de gzvideos e galizacrainfo<sup>27</sup> e reutilizalos.

---

<sup>27</sup> Ambos os dous medios de contrainformación audiovisuais referenciados poden consultarse na canle de YouTube <https://www.youtube.com/user/galizavideotv> e na

—Hai moitas imaxes na rede, é coma se as herdássemos. Non precisamos unha cámara se queremos traballar.  
(Arias, 2010: 200)

Na afirmación “é coma se as herdássemos” a respecto das imaxes podemos percibir tamén a constatación dunha proposta estética: a de recuperar fragmentos do real para construír un relato que, volvendo a Hennebelle, “Del sucesivo rebasamiento entre una realidad “objetiva” y una realidad reconstituída en el film, de su confrontación, nace unha toma de conciencia que hace esos films irrecuperables por la burguesía porque ponen de manifiesto lo inaceptable (Hennebelle, 1975: 232).

Volvendo ao recurso que emprega Arias, o diálogo en estilo directo, a modo case de guión teatral sen anotacións, e intercalación con outros textos, resulta innovador para un texto ensaístico, e acusa a influencia do medio radiofónico na súa escrita. Empregarao de novo en guións do programa “O fondo do aire é vermello”, do Cineclube de Compostela, emitido pola Radio Kalimera, radio libre de Compostela que antigamente tiña a súa sede no centro social okupado Casa Encantada, e que actualmente a ten na Gentilha do Pichel.

Co Cineclube de Compostela ten realizado Xiana Arias boa parte da súa actividade poética, sexa editada (o poema “Cleo de dez a doce” en *Pirata*), sexa en forma de recital. Un exemplo destacable é o poema

---

páxina <http://galizacontrainfo.org/>. En conversa persoal con Arias, despois da proxección dalgúns traballos destas canles no Cineclube de Compostela, o 1 de abril do 2009, o resultado do seu traballo estaba máis próximo ao que Hennebelle chamaba “moral” fundada sobre o maniqueísmo: a través de cancións significativas e imaxes estratéxicas, remataban por establecer un código máis propagandístico ca documental. Arias amosábase máis partidaria de tomar fragmentos do real e deixalos falar por si mesmos que de elaborar ou armar un discurso (sexa informativo sexa contrainformativo) con eles. A ese respecto énos de interese a gabanza, neste mesmo artigo, a *Iraqi short films* (proxectada en maio do 2010, máis dun ano despois), e o resultado que veremos na súa curtametraxe, *A caza dos gatos*, que analizamos en detalle no próximo capítulo.

colectivo que se empregou na manifestación correspondente á folga xeral do 14 de novembro do 2012: “Este é un manifesto que é unha construción colectiva. As palabras son de todas e atravesan a historia”, comeza a súa intervención. Esta é unha mestura elaborada en grupo a partir de fragmentos de *Pirata*. Este “artefacto” fora construído polo Cineclub de Compostela, con poemas de varios dos seus membros e espectadores/as habituais, cando, na primavera do 2007, fora denunciado por Cámara Oscura S.L., a raíz da proxección do filme *Terra negra* (2005). A película fora proxectada co consentimento do director, Ricardo Íscar, quen chegara a facilitar a copia e ofrecerse para a presentación, pero o produtor, Pablo Llorca, interpuxo a denuncia reclamando para si certa cantidade en concepto de dereitos de exhibición<sup>28</sup>. Despois de perder o xuízo, o Cineclub realizou diferentes actividades para subsanar as perdas e para denunciar o caso, entre elas a edición deste *Pirata*. Aos fragmentos do mesmo que se remesturan neste poema que Xiana le no contexto dunha folga xeral súmanse consignas creadas *ex professo* para a ocasión: “Pechemos Follas Novas (establecemento que permanecera aberto nesta xornada de folga). Tomemos, hoxe, as sesións de Cineuropa (o festival de cine estaba a ter lugar en Compostela durante o transcurso da folga. Efectivamente, ese día houbo piquetes nas sesións de Cineuropa)”.

Por último, outro exemplo da polifonía e desa vontade de testemuñar unha creación colectiva está na curtametraxe *A caza dos gatos* (2011). A través dun motivo coma o gato que o cineasta Chris Marker recollía no filme *Chats perchées* (2004), que aparecía nas paredes parisiñas, pero aquí feminizado nunha “gata sorrinte”, percorre espazos urbanos que se correspondían con centros sociais okupados autoxestionados, coma a Casa Encantada, na Rúa do Pino en Compostela, ou a Casa das Atochas na Coruña, unha vez que xa foron desaloxados e tapiados/derruídos. Mestura poemas de Bertolt Brecht (“Río arriba hai arroz. Río abaixo, a xente necesita arroz”), Daniel Salgado (“existen amais os brillos [...] o réxime policial da vida

---

<sup>28</sup> O filme pode verse en <<https://vimeo.com/130670552>>, na que pensamos que é a versión do director, pola duración (105 minutos, fronte aos 90 da versión comercial do filme).

moderna”), palabras de Daniel “O Gato” e Carlos Sarille, e asina colectivamente a curta, antepoñendo nos créditos a palabra “Voces”, e mencionando aos xa citados, Chris Marker, o Cineclube de Compostela, Xosé Carlos Hidalgo (deseñador gráfico), Pablo Cayuela (operador de cámara) e o seu heterónimo, Lara Tigre. Deterémonos no seguinte capítulo nesta creación concreta.

Seguindo coas referencias, para ela será fundamental a descuberta de Carson McCullers: a ela lle dedica un poema realizado *ex professo* para o volume colectivo en homenaxe á compostelá Librería Couceiro, editado pola librería no seu 40º aniversario, no ano 2009. “Os libros súan / soubémolo polas mans”, comeza este poema (Arias, 2009: 39). Parte dos versos deste poema (“soubémolo polas mans”, “soubémolo polos ollos”, “podemos non tropezar”) aparecerán despois, ese mesmo ano, en varios poemas de *Acusación*.

As referencias a autoras precedentes nos paratextos son unha constante en todas estas poetas, se cadra con vontade de trazaren unha xinealoxía. Así, en Rosendo atopamos citas de Germaine Greer e Karen Finley abrindo *Nómade*, aínda que tamén comparecen autores varóns, coma no verso “soc jo l’incendari de mots d’adolescent”, que “toma emprestado” de Joan Salvat-Papassevit (“Canto la lluita”, en *L’irradiador del port i les gavines*, 1921). É salientable a recorrencia á artista plástica Barbara Kruger nun poema cargado de violencia sexual explícita en *Nómade*, que comeza:

“Sementado de muxicas bébedas  
ficou  
o campo de batalla  
mírasme no espello  
arráncasme a resaca

e desde o orballo entendo

*we have received orders  
not to move”* (Rosendo 2011: 39)



Vemos como emprega dúas obras fundamentais desta artista plástica para incidir sobre a violencia e obxectualización do corpo das mulleres: no verso “campo de batalla”, *Your body is a battleground*, vinilo do 89, e *We have received orders not to move*, copia á xelatina de prata do ano 82. Podemos atopalas nos espazos desta artista nas páxinas web The Broad (<https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>) e ArtNet (<http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger>), respectivamente.



Barbara Kruger: *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989





Barbara Kruger: *We have received orders not to move*, 1982

Pola súa banda, Andrea Nunes dialogará tamén con poetas dos 90, que veremos despois que son unha influencia decisiva: “Sinto violentamente un pau na noite / partíndome o espiñazo” é o verso do poema “A cadela”, de Olga Novo (Novo, 2004: 61) que precede o undécimo poema de *Corrente do esquecemento*. Outros poemas, coma o XVIII, teñen banda sonora: este vai precedido polos versos “Ez zuen inoiz maite zaitut esaten!”, o tema “Maite zaitut”, de Mikel Undargarin. Trátase do poema que comeza cos versos

Este é un poema con pelo no sobaco,  
nas pernas,  
nas “ingles”... (Nunes, 2011: 32)

Despois verémolos reutilizados no videopoema *Pelos e outras genialidades*, que retomaremos no epígrafe sobre videocreación, no quinto capítulo. Volvendo ao uso da música, recorrente neste primeiro poemario de Nunes, o último verso será “(Agora silencio)”.

No seu segundo poemario, *Todas as mulleres que fun* (2011), que xa desde o título amosa unha clara vontade de construírse en colectividade, emprega como apertura un coñecido poema de Maria-Mercè Marçal: “A l’atzar agraeixo tres dons: / haver nascut dona, / de classe baixa i nació oprimida./ I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel” (“Divisa”, en *Cau de llunes*, 1973), e unhas liñas do relato “Libertaria”, de Teresa Moure, publicado no volume 14 (2011) de *Madrygal*: “En Libertaria, cando ás palabras lles rachan as costuras, rápidamente cosen palabras novas”. Nos seus poemas comparecerán Ana Romaní (“Que empeño por levantar a cabeza” é unha cita dela que precede ao breve poema “Non todas preferimos o paxaro na man / A outras dános polo cento voando...” Nunes, 2011: 29) e con Carme Riera (o título do seu poemario “Te deix, amor, la mar com a penyora” é o último verso do “Manifesto para que me ames”, Nunes, 2011: 31). Estas autoras son todas iconas da escritura lesbiana. Vemos a importancia de trazar, indo máis alá da xa mencionada xInealoxía, do *continuum* lesbiano. O termo, desenvolvido no ensaio de Adrienne Rich *Heterosexualidad Obligatoria y Existencia Lesbiana*, ten que ver coa querenza non só sexual, senón política, social e cultural, polas mulleres, co recoñecemento do eu como parte desa colectividade. “I mean the term lesbian continuum to include range through each woman's life and throughout history of woman-identified experience, not simply the fact that woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman” (Rich, 1998: 135). Como recoñece Ilse Kornreich (1989), “Rescatar del pasado la relación de amistad y amor entre mujeres (que siempre ha existido pero fue sistemáticamente borrada de la historia oficial) y construirla hoy, entre todas, es la tarea del continuum lesbiano” (Kornreich, 1989: 45). A respecto da literatura galega lesbiana hai moitísimo traballo por facer, por non dicir todo, aínda que podemos sinalar un artigo moi recente de

María Reimóndez, “Silencios que non son”, para o simposio sobre identidade e xénero da Universidade de Varsovia no 2017. Nel, Reimóndez sinala os silencios, tanto na crítica como na investigación, a respecto do continuum lesbiano na narrativa:

Malia a todo isto, as lesbianas seguimos existindo como suxeitos individuais e políticos e os discursos e relatos, por moito que a historiografía patriarcal teime en controlalos, nunca son unívocos. Todas as literaturas, comezando pola nosa, están cheas de voces disidentes que se erguen en contra do aceptable e do establecido. Son estas as voces que se empurran ás marxes e sobre as cales se tecen densos mantos de silencio. Son estas, precisamente por iso, das que máis cómpre falar (Reimóndez, 2017).

Para Helena González, no seu estudo sobre encrucilladas identitarias (que data o 2005, polo que constatamos o pouco que se desenvolveu este tema no ámbito académico desde aquela), existe unha “resistencia á definición monolóxica das identidades e xénero que os (ás persoas LGTB) converte en s/extrangers” (González, 2005: 96), e acode a Beatriz Suárez Briones (2002: 33), unha das autoras que máis ten afondado nos *queer studies*<sup>29</sup> no ámbito galego, que problematiza

---

<sup>29</sup> Os *queer studies* son un campo de estudos interdisciplinar que abrangue desde a historia LGTB á teoría da literatura, e integran tamén bioloxía, socioloxía, antropoloxía, historia a ciencia, filosofía, psicoloxía, sexoloxía, ciencia política, ética, e outros campos de saber relacionados coa identidade, vidas, historia e percepcións da xente *queer* (termo ao comezo despectivo para referirse ás identidades sexuais disidentes coa heteronormatividade que foi reapropiado e reconnotado). Estuda a orientación sexual e a identidade de xénero, focalizando a cultura lesbiana, gai, bisexual, transxénero, intersexual... Mais, como afirmaba Marianne LaFrance, directora da iniciativa Larry Kramer para Estudos Lesbianos e Gais na Universidade de Yale, o que se cuestiona é a heterossexualidade obrigatoria: “Now we're asking not just 'What causes homosexuality?' [senón] 'What causes heterosexuality?' and 'Why is sexuality so central in some people's perspective?’” (Branch, 2003).

esa “multiplicidade de fronteiras inestables nas que converxen varias construcións culturais: a sexualidade, o xénero, a raza, a clase. E, engado, a nación” (González, 2005: 96). Ao se tratar dun ítem “tan cambiante e sometido á privacidade (...) Precisamente este é un dos trazos que denota a súa condición de máis resistente fronte a outros criterios identificadores aínda subalternos e políticos pero pactados e (aparentemente) non subxectivos” (*ibidem*).

No caso de Nunes, atopamos dous poemarios claramente lesbianos, e inseridos no continuum lesbiano, en tanto tecen unha rede e sororidade e afectos con autoras lesbianas precedentes. Volvendo aos diálogos en *Corrente de esquecemento*, comparecen neste poemario Olga Novo (Novo, 1997: 17) e a música, neste caso o Silvio Rodríguez de “Te doy una canción”: “Como gasto papeles recordándote / como me haces hablar en el silencio / como no te me quitas de las ganas”. Este tema, composto arredor de 1970 e no primeiro disco do cantautor cubano, como moitos outros dos seus, mantíña a ambigüidade entre o poema amoroso e o político. Non sabemos se o ti ao que apostrofa a canción é unha muller amada ou a Revolución, e o poema de Nunes ao que precede adquire ese mesmo dobre sentido acompañado polos versos de Rodríguez:

Alguén podería ouvirnos,  
e sería espantoso.

Alguén podería incluso,  
entendernos,  
e sería espantoso (Nunes, 2011: 45).

Vemos como encerra unha dupla transgresión este poema, ao abrazar tamén ese dobre sentido: pode estar a falarnos dunha relación amorosa (que, polo seu carácter lésbico, xa é transgresora en por si) ou relación entre cómplices dalgunha acción tamén prohibida, clandestina ou penalizada socialmente, como segue a ser o amor entre mulleres, por desgraza, pero con carga política expresa: unha acción feminista

de rúa, por exemplo. No ano 2010, por exemplo, a Rede Feminista Galega realizou diversas accións contra a visita do entón Papa, Joseph Ratzinger a Santiago de Compostela, coma o “Contracamiño”, unha “peregrinación-manifestación” de San Lázaro a Compostela de mulleres feministas; varias concentracións, que foran duramente reprimidas polas forzas da orde pública, etc. Era necesario establecer un “código secreto” para coordinar as accións a través do correo electrónico (volveremos máis adiante sobre este tema). En conversas persoais con Andrea Nunes, ela defende o lesbianismo como unha cuestión política, que vai moito máis alá do afectivo e sexual. Mais adiante constataremos esta visión, que se materializa na súa poesía, a través do seu epistolario con María Rosendo.

E finalmente, o poema “Agora ti” (2011: 61) é un canto a varias mulleres referenciais para o feminismo. Abordarémolo de vagar no apartado relacionado con videocreación, no capítulo 5, mais parecíanos interesante para traer aquí tanto polo seu contido, coa enumeración de nomes de feministas, como polo paratexto: o verso de apertura é “Insubmisión, “pour femme”, de Chus Pato (1996: 81).

Tamén en Nunes aparecerán voces diversas dialogando co eu lírico, coma neste poema de *Todas as mulleres que fun* (xa o título desta obra é un claro canto á colectividade como base da identidade):

Son selectiva e aínda que a dependenta me anima a experimentar coa moda, atopo incluso un cárcere nestas teas, para «tallaje anchote» como ela di.

Imitando o talle trinta e oito na cincuenta e oito vén sendo o mesmo; moda opresora para a muller.

— Mire, señora, eu non podería traballar con este vestido posto...

— Xa meniña, pero vas tan á moda, séntache tan ben...

Saio da tenda o antes que podo, e de camiño á casa  
chámoa;

— Volvín á tenda, estou algo triste. Estou fóra dos  
talles e tamén do que é moda.

Claro que sempre poderei apuntarme a un curso de  
deseño ou confección e aprender a facerme a miña propia  
roupa, (fóra das regras do mercado)

Ela ri e dime;

Para que queres aprender a vestirte, cando o que  
precisas é aprender a espiarte? (Nunes Brións, 2011: 27).

Vemos que Nunes recorre a reproducir, sexa en estilo indirecto, “tallaje anchote”, como en directo, o diálogo cunha dependenta que representa os valores que o mercado impón sobre o corpo das mulleres (a delgadez como única forma estética), e tamén cunha “Ela” que podemos, igual que o “ti” ao que apostrofa en boa parte dos poemas, identificar coa muller amada e amante.

### 3.4.1. Un poemario a catro mans

O diálogo entre diversas voces será recorrente nas poetas que abordamos, chegando a materializarse, finalmente, en poemarios de autoría compartida, en forma de epistolarios: *Diáspora de amor balea*, escrito a catro mans entre María Rosendo e Andrea Nunes, foi recentemente gañador do XII Premio Illas Sisargas de Poesía Erótica, convocado polo Concello de Malpica. Hai anos xa se dera o caso de que gañou este certame un libro a catro mans: *A outra voz*, escrito por Alberte Momán e Verónica Martínez Delgado, abordaba a cuestión da violencia obstétrica e xinecolóxica desde as voces líricas dunha parella que se enfronta a sucesivas perdas xestacionais. Nesta ocasión trátase

de dúas mulleres (primeira transgresión da norma) que propoñen un modelo de amor diametralmente oposto á heteronormatividade dominante. O libro ha ser publicado aínda en novembro do 2018, mais contamos con estensas entrevistas e audiopoemas empregados no *Diario Cultural*, da Radio Galega, para achegarnos á abordaxe deste texto.

Para empezar, cómpre situar o concepto de creación colectiva: relacionado con todas as teorías sobre a morte do autor na posmodernidade que desenvolvimos xa anteriormente, para Renner (2011) atopa a súa culminación co “desempoderamento da perspectiva subxectiva”, coa teoría estética de Walter Benjamin, influída pola teoría marxista-leninista, e relaciona a tensión funcional entre a creatividade individual e colectiva co espazo comunicativo que brinda internet: “Hypertext, hyperfiction and collective writing projects replace the texts of the so-called Gutenberg galaxy” (Renner, 2011: 12). Tanto este autor coma Florian Vassen (2011: 300), no mesmo volume sobre autoría colectiva, sitúan a Johann Wolfgang von Goethe (1832) como o primeiro autor en formular a autoría colectiva:

What then did I do? I collected everything [...] that nature and man created, I processe it all; everything that I wrote was imparted to me by countless beings and things; wise men and fools, idiots and brilliant people, children and adults brought to me – and mostly without knowing- their thoughts, their knowledge, their own experiences; often they sowed what I reaped; my life’s work is that of a multiplicity of beings from the Whole of Nature; it bears the name of Goethe (Goethe, 1832: 141).

Vemos xa nesta perspectiva goethiana da propia creación os alicerces de toda esta escrita performativa, colectiva e en rede que abordamos neste traballo: a asunción do propio traballo como non individual, senón pouso de moita bagaxe á que contribuíron persoas

diversas, como a achega de “multiplicidade de seres” que “leva o nome de Goethe (neste caso)”, anticipa xa a comezos do século XIX o posicionamento de moitas destas autoras do XXI.

Tamén cómpre sinalar que nos posicionamos nunha forma moi particular de escritura colectiva: o poemario a dúas mans en forma de epistolario. Contamos cun traballo recente de Alicia Monchetti e Lucas Rimoldi (2017) onde afondan na colaboración de dous / dúas autorxs no campo da ficción:

El fenómeno de la escritura en colaboración parece revestir dos funciones primordiales: búsqueda de beneficios emocionales dentro de una práctica usualmente solitaria y unión de fuerzas estético-cognitivas potenciando la originalidad, competencias y competitividad autorial. Según la fórmula de Lafon y Peeters: “Al conjugar estas firmas se busca hacer saltar una chispa, sumar talentos y públicos” (2008:9)” (Monchetti e Rimoldi, 2017: 1).

Monchetti e Rimoldi profundizan en particular no teatro, pero interéсанos moito a súa achega teórica ao concepto de semiosfera (Peter Sloterdijk, 2003): para o autor alemán é propio da especie humana crear atmosferas ou campás de sentido das que xorden inspiracións común caracterizadoras (Sloterdijk, 2003: 62). A partir da perda de crenzas en esferas protectoras (relacionadas co divino), o ser humano busca esas campás de sentido para crear esa atmosfera de protección. Significan o vivir e o ser nun tempo e espazo compartidos. As semiosferas como únicos espazos habitables polo ser humano “constituyen un nuevo modelo explicativo de los espacios interiores auto-creados y consubjetivos” (Monchetti e Rimoldi, 2017: 3). Lembran tamén como Sloterdijk parte da perspectiva psicoanalítica sobre a vida intrauterina “para explicar como desde el inicio el sujeto humano es con un otro. Extiende su propuesta de la microesfera (esfera de dos), explicando que el ser humano se vincula progresivamente con otros en



esferas más amplias y diversas, por ejemplo formando grupos, hogares, comunidades, pueblos” (*ibidem*).

La semiosfera es también un *continuum* psicoacústico: la escucha de la otra voz es el presupuesto para tener uno mismo algo que interpretar (Sloterdijk, 2003:466-67). En términos de escritura, el otro en la esfera se convierte en el primer lector y otorga un sentido fuerte de la recepción: el co-autor es la primera audiencia real (así como la primera obra de los dúos es hacer la esfera). También es un lector crítico. La inspiración y creación conjunta resaltan en las esferas cuya razón de ser es artística. Nos acercamos desde este enfoque a entender los dúos de escritores en su creativo estar juntos, en el que mantienen un proceso de autoinspiración, delimitación y expansión: “como una comunidad de aliento de alma doble que se consolida para avecindar en un interior ampliado cualquier afuera, convirtiendo el contexto en texto” (Sloterdijk, 2003:58,60; 2009:16). Por esa participación se despliega, rediseña y extiende el yo autoral (Monchietti e Rimoldi, 2017: 5).

No caso dun epistolario, desta escrita compartida, atopamos esa reciprocidade, “comunidad de aliento de alma doble” que converte o contexto en texto. Particularmente cando se trata dun epistolario coma este, de poesía erótica lésbica e na diáspora, a escrita é totalmente performativa, construtora de sentido. Situámonos na encrucillada identitaria por antonomasia: a persoa “deslocada”, na diáspora. E a cuestión do xénero non é banal aquí. Xa sinalou Federico Besserer (2009) como o feminismo formulou unha nova achega aos estudos da diáspora, que non poden deixar de ter en conta o emocional:

Feminist studies are converging with transnational studies on various research agendas, especially the following two. First, feminist studies have revealed the place women occupy in neocolonial discourses, especially with regard to national images that colonize women and their bodies (Grewal et al. 1994). As a result, feminist analysis has explored the place women occupy *as a standpoint* (transnational in this case) that enables them to break with various ways of colonization (Harding 1998; Sikkink and Keck 1999). Second, feminist studies of science have insisted that knowledge cannot be reduced to objectivity, no more than subjective feelings can be ripped from the body of researchers (Harding 1996). Feminist researchers have demonstrated that *feelings* play a critical role in the *process of knowing* (Fox Keller 1983). Feelings—such as “nostalgia”—have therefore been studied in the practical construction of the representation communities such as diasporas (Stewart 1988) (Besserer, 2009: 76).

Nas páxinas seguintes explica Besserer a loita de sentimentos que individualmente manifestan as persoas migradas, e en particular as mulleres, que aínda teñen que se enfrontar á contraposición coa “razón” hexemónica, e autoperciben os seus sentimentos como “inapropiados”. Para Nunes, profesora de español en China desde o 2012 até o momento de depósito desta tese, en que se traslada a Venecia, o cambio cultural, social e lingüístico foi moi duro ao comezo. Mais, por correspondencia persoal e outros escritos, sabemos da súa forza de vontade para aproveitar a mudanza como oportunidade, e do recurso á letra escrita para sentir forte o vínculo coa súa xente querida.

Se atendemos á forma de produción deste poemario, esta foi radicalmente performativa, desde o momento en que foi efectivamente un epistolario auditivo entre as dúas poetas, separadas pola distancia entre Nanjing (China), onde Nunes era profesora de español, e Triacastela, onde residía nesa altura Rosendo. Procederon a enviarse audiopo-

emas: “Foi, é un poemario que é eminentemente oral, e a nosa vontade sería editalo en audio, porque o proceso de transcripción foi posterior, e nós o que íamos facendo era enviarnos “audios” polo teléfono”, conta Rosendo na entrevista no *Diario Cultural*, de onde tamén obtivemos os poemas que referenciamos a continuación.

Nestes atopamos unha chea de sinestesias que tentan recuperar, a través dos sentidos, a presenza da amada: “Mais increíble sentir o teu bafo, o da túa mañá, nas letras que me achegas”. Os recendos e os sons toman corpo e transgreden as fronteiras, chegan alá onde ninguén chega: “Nunca pensei que puidesses chegar tan ben eiquí, tras dos montes, onde só nos días pares chega a luz eléctrica”. Ás veces, as amantes convidanse ao encontro a través do sensorial: “Fagámonos chá para atopármolos, minha amada compañeira, deixa que te ula nas raíces de xengibre e nas sementes vulváceas do cardamomo”. E neste caso tamén na resposta: “Bebo dese chá que me ofreces, miña querida, como cando me ofrecías a xerfa que viña do teu ventre, ou de calquera dos océanos que agora nos afastan. Déitome no son das nosas risas, como afogándome en tanto mar no que mergullarse” inclúe un paradoxo: a evocación da amada a través do recendo, o gusto e a sensación de beber o té trae tamén a lembranza do mar, símbolo universal na literatura, especialmente forte na galega, sexa como interlocutor (volvendo ás cantigas de amigo de Martín Códax), como epítome da separación, da distancia, mais paradoxalmente tamén recordo da “casa”. Neste poema ese paradoxo ten que ver coa querenza polo mar, como lembranza do lugar de orixe e da amada, e coa angustia da súa inmensidade, que chega a anegar, neste caso, a afogar. Paga moito a pena a escoita da entrevista radiofónica de Ana Romaní ás dúas poetas no *Diario Cultural*: a condutora do programa, tamén poeta, compañeira delas dúas e fortemente conectada ao mar, parte dunha posición moi vinculada ao punto de partida do poemario, e emprega todos os recursos radiofónicos (e o son do mar será unha presenza constante) para lle transmitir á súa audiencia a forte compoñente sinestésica de *Diáspora*.

A distancia física e xeográfica, a “diáspora forzada” que menciona Nunes entrevistada por Ana Romaní no *Diario Cultural*

(que podemos atopar transcrita nos anexos) solvéntase coa proximidade, fisicidade, das voces. Como indica María Rosendo noutra entrevista, a realizada por Montse Dopico en *Praza Pública*,

o poemario xorde desde a curiosidade e o xogo, como un reto diría eu (...) Andrea voltou para China e comezaron os poemas, comezaron as cartas, que viñan en formato de audio de aquí para alá. Eu daquela estaba a morar na montaña lucense e era incríbel recibir as palabras de Andrea, era como tela comigo, ao meu carón na cociña ou na cama. Foi un proceso moito intenso, acho que había moita forza arredor dese momento de concepción (Dopico, 2017).

Di tamén Rosendo, a respecto das relación entre *Nómade*, o seu poemario do 2011, e estoutro:

os dous poemarios teñen a temática da migración presente, dun xeito ben transversal, mas eu acho que é unha migración que vai para alén dos territorios físicos. É certo que *Nómade* foi escrito na súa meirande parte fóra, na Arxentina, mas o que moveu os poemas, o que os fixo posíbeis non foi a diáspora física mais un sentimento de estranxeiría na propia pel. *Nómade* existe pola necesidade de pór palabras a un estado de sitio histórico contra das mulleres, que se dá desde que existe o patriarcado e que nos fai a todas aquelas socializadas como mulleres, ter que ir na busca do nós propias, do noso centro, que nos foi usurpado para atendermos antes os desexos dos outros.

En *Diáspora de Amor Balea* a voz que eu represento é a que fica na casa, na Galiza, no lugar onde o amor foi

posíbel. E si, aquí hai unha referencia a unha emigración mais forzada; no poemario non sabemos o por que, mas si sabemos que é contra vontade, e esa distancia é a que nace para facer posíbel o texto, o intercambio poético.

Mas tamén teño que dicir que a cuestión migratoria en *Diáspora de Amor Balea* ten así mesmo un compoñente que vai para alén da distancia que existe entre a China e Galiza; penso que o poemario nos fala tamén dun movemento migratorio amoroso, dunha migración -tamén forzada- cara a uns outros xeitos de amarse, de construírse na afectividade. E aí imos, migradas, porque o feminismo non nos deixa un outro lugar. Daquela eu atreveríame a dicir que aquí dáse un movemento que é complexo, que ten moito de soidade, como nas migracións territoriais físicas, mas que acho ten un destino ulterior, que é o lugar da emancipación” (Dopico, 2017).

Existe, coma en *Nómade*, unha vontade de superar a idea de lugar e de identidade: “hai unha busca dun lugar propio que non está fisicamente en ningures, que está intramuros, por debaixo da nosa pel”, afirma Rosendo, quen tamén define o proceso migratorio nesas dúas direccións: “porque nos supón, como mulleres, ter que (re)atopar a nosa raíz, o territorio basal que nos foi usurpado polo patriarcado”. Unha construción do eu e do lugar propio que se estende á idea de amor: “outros xeitos de amarse, de construírse na afectividade”. E a noción de nomadismo, de diáspora, de permanente construción do eu, e do eu coas outras, entronca cos coñecidos versos de Ana Romaní no seu limiar ao volume do Festival da Poesía do Condado *Sem as mulheres nom há revolução*: “non queremos un sitio: queremos outro lugar”. Precisamente a propia Romaní, que aparecerá mencionada como un referente, é quen as entrevista para a radio, aproveitando precisamente ese carácter auditivo co que naceron os poemas.

Mesmo Romaní fai, na súa presentación do poemario no programa, un exercicio de autorreferencialidade: “E na diáspora, sen

sitio, as voces das poetas constrúen un lugar”, como poderemos ler na transcripción anexa. Precisamente, respóstalle Rosendo: “no proceso creo que conseguimos un lugar, que é bastante significativo, o poema fala moito do “sen lugar”, da diáspora, pero si, conseguimos un lugar mutuo, entre as dúas, onde nos sentimos moi a gusto. Consequimos unha sintonía moi bonita”.

O amor “balea” racha co amor romántico: “o poema pide un lugar onde edificar esa erótica, e ese é o lugar do novo vínculo amoroso, un vínculo que foxe das normas do heteropatriarcado e da dependencia, un vínculo que quere ser rizoma non binomio”, di Rosendo en *Praza Pública*. Volvendo á entrevista do *Diario*, afirma Nunes: “Ese amor balea, un amor moi valente, desde o meu punto de vista, socialmente, é un amor moi respectuoso, que non pon cancelas, que non é posesivo, que non é debedor, e con ese respecto máximo do sentir das outras, da outra, fai un transo que vai transitar desde esa saudade, ese desexo, ese reencontro final”. E considera tamén Rosendo “Si que é certo que o modelo imperante é un modelo heteronormativo, pero o certo é que eu creo que as nosas escollas políticas de vida van máis alá dese modelo, tentan rachar con ese modelo”.

Ese amor faise en colectividade, consciente, implicado nunha loita: “penso que o libro pedía non ficar nun vínculo a nivel micro, nin nun vínculo eminentemente afectivo-sexual, senón que pedía traer as nosas irmás, ás devanceiras, ás esquecidas: á tribo”, mantén tamén Rosendo na entrevista de *Praza Pública*. O afectivo, como o persoal, é tamén político, como queda patente neste poema escoitado no *Diario*: “Que o poema exista non é casualidade. Que nos perdamos na conta das mans que nos acariñan, unha sorte. Elas, mans coas que compartín suor e sargazo que me cobre o corpo nos mares”. Continuum lesbiano de novo, para recuperar a tribo das baleas. A respecto das baleas como símbolo de transgresión e sororidade, Helena González recolle (2005) no artigo “O corpo das baleas e a autoconciencia feminina”:

As escritoras reviráronse contra a Penélope pasiva e

construíron unha nova estirpe mítica, figuradas navegantes, pero tamén baleas. Autorrepresentadas como monstruosas mamíferas, ou en relación a elas, fan explícito que o corpo é a localización desde a que construír unha nova identidade e as manifestacións non hexemónicas do desexo; unha nova identidade que conxuga as identidades de xénero co feito de ubicarse nun imaxinario mariño que leva á reescritura do repertorio imaxinado da nación (González, 2005: 143)

Segue González afondando na imaxe da balea como monstro (a balea como figuración mariña da besta, de Leviatán (Sal 74, 14 e n.), que veremos que se corresponde coa *Moby Dick* de Herman Melville (1851). En cambio, no Libro de Xonás o ventre da balea será un útero protector (Xon 2, 1-7). Aínda podemos contrapoñela coa imaxe (tamén demoníaca e tentadora, desde a *Odisea* aos nosos días) da serea, muller mariña con cola de peixe, malia apórselle ás sereas atlánticas cualidades que non teñen que ver coa “perversidade” das mediterráneas, e sitúalas como fundadoras de estirpes. Mais tamén hai figuras tentadoras, coma a Maruxaina (Alonso Romero, 1996: 127-132) en San Cibrao. Aínda hoxe dedícaselle unha festa a esta figura o segundo sábado de agosto nesta vila da Mariña lucense. Chega a recrearse esta figura e portearse para ser xulgada na praia do Torno. É unha comitiva na que participan con candeas e farois para axustizar e posteriormente dependendo de se é inocente ou non, impartirlle o seu destino. Normalmente sae airosa do xuízo, lemos en Galicia Encantada. Podemos afondar máis nesta figura mítica no *Diccionario dos seres míticos galegos* de Cuba, Miranda e Reigosa (1999: 160).

Esa sororidade coas precedentes manifestase tamén no literario. Di Rosendo: “tanto Andrea Nunes coma min bebemos das poetas galegas dos 90. Considero que a nosa obra (...) existe grazas -e dalgún xeito honrando- a poetas como Olga Novo, Ana Romaní, Lupe Gómez (...) xunto con Xiana Arias, Xohana Torres ou María do Cebreiro”. Vemos como continúan coa xInealoxía (e co continuum lesbiano) que explicábamos: González xa recolleu a importancia da balea como

símbolo feminista na literatura galega, de María do Cebreiro (González, 2005: 144-145), a Ana Romaní, que nun poema de *Arden* explora o carácter icónico da balea. Ela mesma é naveganta, ela navega en si mesma, ela tamén océano (como anos despois remedará Chus Pato a Xohana Torres<sup>30</sup>). Remata este poema de Romaní

A balea non ten aletas! Mírase unha nena  
¿Por onde navegou mamífera a arqueoloxía da sombra?  
A rapaza sorrí:  
“Por min mesma señores por min mesma” (Romaní,  
1998: 13, en González, 2005: 148-149).

Velaí a forza do mar como símbolo, da navegación, e sobre todo do coñecido verso que pecha o poema “Penélope”, de Xohana Torres “Eu tamén navegar” (1992: 19). Torres, precisamente, mencionaba no seu discurso de entrada na Real Academia Galega á súa avoa Lola (a quen lle dedicaría, pouco antes de morrer no 2017, o poemario *Elexías a Lola*): “Unha muller pode converterse en balea polo simple feito de querer cambiar de forma” (Torres, 2001: 21).

Precisamente co célebre verso e Xohana Torres, convertido xa en icona, dialogan en cadanseu poemario individual estas autoras: Andrea Nunes Brións aproveita a figura de Penélope como tecedora, e a metáfora do tecido como texto e do acto de tecer como escrita, na estrofa que pecha o segundo poema de *Todas as mulleres que fun*: “Tamén eu, / xa, / tecedora de min” (Nunes, 2011: 23). E aínda o empregará nun videopoema dedicado á amiga e escritora, precozmente falecida no 2014, Begoña Caamaño, que abordaremos de vagar no epígrafe 5.4. sobre videopoemas. Alí colectiviza o verso, en “nós tamén navegar”.

---

<sup>30</sup> En *Fascínio* lemos “estranxeira na miña propia historia / na miña propia paisaxe, / eu tamén / OCÉANO” (Pato, 1995: 11).



Tamén o fai María Rosendo nun poema de Nómade que ademais foi musicado polo grupo de música feminista Sacha na Horta: o que comeza “Vós / obreiras da dignidade”. Na metade do poema lemos “nosoutras / sempre / navegar” Rosendo, 2011: 15). Ademais de colectivizar o “Eu tamén navegar” de Torres, feminízao a través da forma dialectal (propia do bloque oriental) “nosoutras”, e perpetúao co adverbio “sempre”. Lembramos, por certo, da man da escritora e crítica Susana Sánchez Aríns, unha pintada dun verso de Rosendo que estende de novo a xInealoxía do célebre verso de Xohana Torres. Di Aríns no *Diario Cultural* do 9 de marzo do 2018, programa especial realizado desde a Casa das Mulleres Xohana Torres, en Santiago de Compostela:

Eu cheguei a ela (a Xohana Torres) a través dunha poeta moderna, e cheguei a ela a través unha pintada, o que o fai aínda máis emocionante: había unha pintada en Belvís, que borrarón, isto da limpeza é o que ten, ás veces, apaga a poesía, e era “Nosoutras na maré que a lúa trae tamén navegar”, e é de María Rosendo ese verso. E eu non sabía, claro, aquí entramos se cadra nos problemas que hai que entrar, do feminismo: eu non lera a Xohana Torres, porque na escola, nos estudos, non está no canon de autoras, boeno, de autorEs para ler... (Sánchez Aríns no *Diario Cultural* do 9-3-2018).

Decatámonos aquí dese valor de pór en pintadas ou en música versos propios, e máxime cando son versos propios que beben das predecesoras. Así se constrúe a xInealoxía. Nesta liña de converter poemas en cancións manifestamente feministas cabe sinalar que tamén Menina Arroutada e as Mulheres na Batida musicaron no 2017 poemas de Rosendo. É curioso ver como as súas letras permiten trazar unha breve historia polas iconas da música feminista galega dos últimos tempos: Sacha na Horta é un grupo de música xurdido en 2007, con músicos dos Festicultores, A Matraca Perversa ou Galegoz, e ca-

tro mulleres nas voces e nas ideas, a raíz da competición musical A polo ghit, organizada pola Radio Galega e *Vieiros*. Gañaron o primeiro premio coa súa canción "Biocultivos", que foi elixida como canción galega do verán. O premio consistía nunha viaxe a Cuba para actuaren na Feira do Libro da Habana. Teñen dous EP's: *Temos moito por sacar* (2010) e *Horta Revolution* (2014), e definen o seu estilo como agro-punk pachanga. A súa actuación no XXVI Festival de Poesía do Condado, no 2012, rematou cunha manifestación feminista entre o público. Pola súa banda, Menina Arrotada (Álex Rei Vázquez) estudou interpretación e dirección cinematográfica, técnicas de Vdj no I.E.S.Xelmírez I, realización en Control de televisión e posta en escena na produtora CTV, e actualmente Imaxe e Son na Coruña. Despois de traballar en filmes e pezas teatrais como *Poliedro* de Ignacio Nacho, *El Perfume: historia de un asesino* de Tom Tickwer (La Fura dels Baus), etc., volve a Galicia no 2013 e entra en M.U.G.R.E. e Guerrilha Conarte. No Escárnio e Maldizer conchece a Alicia (Glitch-Girl) e con ela actúa en *Bravas e Diversas* de Chévere no Teatro Principal compostelán. É t-rapeira e Vdj en Mulheres na Batida, cantante de Rameras e Femcee en Menina Arrotada & GlitchGirl. Mulheres na Batida, por outra banda, son un grupo nacido no 2016 no CSOA Escárnio e Maldizer coa intención de despatriarcalizar o xénero do trap, gañador do certame "Eclosom" organizado pola Gentilha do Pichel. Rosendo sinala, como xa referenciamos, "o auténtico copy left" nesa reutilización que se está a facer dos seus versos, e tomamos tamén, para pechar este epígrafe, as súas palabras:

Umha das maiores e mais potentes aprendizagens para mim tem sido o criar em coletivo. Construir com outras, somar olhadas, corpos, emoções para devir em criações mais múltiplas e potentes, mais ricas e nutritivas.

De recitais a fanzines, videopoemários e poemas musicados, e agora já também livros de poemas a quatro, a catorze, a vinte maos.

O certo é que todo o construir em coletividade é também um acto de resistência política ao patriarcado e ao capital. E nisto também tem muito a ver na minha história o

activismo feminista e a militancia em espaços libertados e de autogestom (Rosendo, vid. ANEXOS).

Constatamos con esta afirmación de Rosendo a conexión entre o activismo no marco de experiencias de autoxestión e do feminismo con esta vontade de crear colectivamente. É do grupo, da colectividade, de onde xorden experiencias máis vizosas, e resistentes á vez poética e politicamente.

### 3.5. HETERONIMIA, *ALTER EGO*, IDENTIDADES MÚLTIPLES

Sobre a cuestión da heteronimia, tomamos a definición do DiTerLi):

A partir do Romanticismo, realizouse unha revisión da filosofía racionalista anterior, que influíu notabelmente nos paradigmas poetolóxicos do momento e de maneira especial na concepción da subxectividade e da súa representación. Xorde a idea dun suxeito en loita, prometeico e titánico, forte, autónomo e soberano que ao mesmo tempo é consciente dos límites do seu propio coñecemento e polo tanto está abocado a unha crise permanente. Dende o punto de vista literario, estas fórmulas provocan unha crise na representación da voz na enunciación (lírica, narrativa ou teatral), que se liquida a partir dunha escisión do suxeito e da creación de distintos entes ficcionais, delimitados en función do grao de autonomía con respecto ao autor empírico: *heterónimo*, *apócrifo*, *máscara* ou *persoa* e *pseudónimo* (DiTerLi).

Co nome de Lara Tigre, Xiana Arias ten desenvolvido sesións de *disc-jockey*, no bar As Dúas, que de comezos do 2008 ao 2016 foi un referente para o movemento feminista e LGTB (lésbico-gay-transexual-bisexual) na Praza da Oliveira, en Compostela. Precisamente neste bar pintou un “retrato” das persoas que integraban a cooperativa que o rexentou na súa segunda etapa, despois de deixáreno as súas dúas donas iniciais, e entre a que figuraba María

Rosendo. Tamén empregou este nome como *video-jockey*, enfrontándose a DJ Chapaev (heterónimo de Julio Vilariño) no “Combate de VJ's” que organizou no Cineclub de Compostela a compañía de teatro Berrobambán, como unha das actividades complementarias ao espectáculo *Pressing Catch*, de Paula Carballeira dirixido por Quico Cadaval, en Compostela<sup>31</sup>. Se cadra podemos establecer Lara Tigre como un heterónimo polo carácter diferencial da creación que Arias emprende con este nome: bautizou así unha das súas personaxes, como veremos, é o seu home de guerra como DJ (xa antes de “Onda Vital”, no programa “A alcachofa atómica”, emitido entre o 2010 e 2011 na Radio Kalimera) ou como VJ que porta unha máscara, e o que emprega como cineasta para *A caza dos gatos*. Non obedece tanto a cuestións de posible censura moral ou social, razón habitual para a ocultación da identidade (anonimato ou pseudonimia), senón máis ben a un xogo, como veremos máis adiante.

Lara Tigre por último, é tamén o nome dunha das personaxes do seu relato “Creo que” (2010), a canda Lisa Slits (velaí unha homenaxe ao grupo de punk feminino The Slits<sup>32</sup>) e Dalma Sands (descoñecemos se hai unha homenaxe implícita a Bobby Sands, preso político do Ireland Republican Army, que faleceu nun cárcere irlandés en folga de

---

<sup>31</sup> O espectáculo *Pressing catch*, con texto de Paula Carballeira, editado en Positivas no 2010, estreouse en marzo do 2010 na Sala Nasa compostelá, espazo de teatro alternativo xestionado pola compañía Chévere entre 1987 e 2012. Ademais do espectáculo teatral en si (dirixido por Quico Cadaval, contaba con Paula Carballeira, Anabell Gago, Chiqui Pereira e Hugo Torres no elenco), e da edición do libro, o proxecto contaba con actividades complementarias: a edición dun CD, unha unidade didáctica sobre a violencia como espectáculo, ou eventos coma “combates” de DJ's e VJ's en cada cidade onde había actuacións.

<sup>32</sup> The Slits é unha banda inglesa de punk rock composta integralmente por mulleres. O cuarteto creouse no 76 con membros das bandas The Flowers of Romance e The Castrators: Ari Up (Ariane Forster), Palmolive (Paloma Romera), Kate Horus e Suzy Gutsy. Separáronse no 1981. O seu álbum *Cut* considérase dos fundadores do punk rock

fame). Este relato é tamén un diálogo a tres voces, que por veces se confunden, non sabemos cal pertence a cal personaxe. A narración remata con Lara Tigre cantando “Killing me softly with his song”, a canción de Charles Fox con letra de Norman Gimbel que popularizou Roberta Flack (1971), e nos últimos anos The Fugees. Outra das personaxes conclúe o relato “Que Lara cale dunha vez”. A importancia do diálogo e do son son fundamentais de novo.

Xiana Arias ten explicado en conversa persoal que os nomes de Lara Tigre e Laura, que emprega en *Ortigas*, foron escollidos só pola súa sonoridade, por gustarlle os nomes de muller curtos e con vogais abertas. Non sabemos se nesa cadea de homenaxes que comparece no relato citado, a canda (Lisa) Slits, figuraría a banda de música electrónica Le Tigre, de quen foi parte Kathleen Hanna, ex-membro de Bikini Kill: Arias loce unha tatuaxe do tocadiscos da portada do disco *The singles* (2011) no pulso esquerdo, e, sabendo da súa querenza polo punk feminino e o movemento Riot Grrrl<sup>33</sup>, non nos estrañaría que este Tigre que apelidou a personaxe, o seu heterónimo, e a día de hoxe o grupo musical do que fai parte, Atrás Tigre, fose unha homenaxe a Le Tigre. “O nome, pois, como institución ou regulación, como mordaza da *différance*, da discontinuidade. E nome como representación dun nós, dun certo período, dunha restitución” (Casas, 2015:15). Nos números 1 e 2 do fanzine *Cona*, na páxina final de presentación das autoras, pon: “Lara Tigre é xornalista, poeta, e unha das rapazas que fai posible a existencia do Cineclube de Compostela. Actualmente compaxina a súa traxectoria como marchante cultural na Radio Galega, os seus fantásticos libros de poemas, e a vida social compostelá”.

Resulta iluminadora tamén a súa entrevista, no programa *Onda Vital* da Radio Galega, á artista Iria Pinheiro (que no seu traballo

---

<sup>33</sup> O Riot Grrrl é un movemento contracultural nacido en Washington no 1990, vinculado ao feminismo da Terceira Onda e ao punk rock. Líase nun panfleto do grupo Bikini Kill: “We are tired of boy band after boy band, boy zine after boy zine, boy punk after boy punk after boy... (...) Because a safe space needs to be created for girls where we can open our eyes and reach out to each other without being threatened by this sexist society and our day to day bullshit” (Darms, 2013: 168).

performativo co grupo Dandy Lady empregou os poemas de Arias). A respecto do emprego de *alter egos*, pseudónimos ou heterónimos, afirma: “Por iso eu son Lara Tigre, tamén (...) os *alter egos* teñen esa cousa, non, de quitarlles todo o peso que a persoa real si ten. No *alter ego* depositas só o que che apetece. Ti diso entendes bastante, tes bastantes habitantes dentro de Iria Pinheiro”. Pode escoitarse no programa do 24 de setembro do 2015, minuto 28'20". (<<http://www.crtvg.es/rg/podcast/onda-vital-onda-vital-do-dia-24-09-2015-1463677>>).

Vemos aquí como precisamente o *alter ego*, o heterónimo, quítanlle “o peso” á persoa real (esa carga pode interpretarse como a identidade, a autoría). Entender a poesía como *performance*, como xogo, dá lugar a estas creacións tamén de personaxe ou de autora. No capítulo sobre teatralidade afondaremos máis na técnica empregada, neste sentido e desde dentro da arte dramática, por Paula Carballeira. Ilustran esta dimensión lúdica da heteronimia (a construción do rol, ou do *alter ego*, tanto no teatro como na performance poética) no episodio final do seu estudo sobre xogo e performance Matt Omasta e Drew Chapell (2015): recorren moi atinadamente ao diálogo da Alicia de Lewis Carroll coa eiruga á que atopa fumando sobre un cogumelo, cando esta lle pregunta quen é e ela non sabe que responderlle xa:

As she plays her way through Wonderland, Lewis Carroll's Alice becomes confused about her own identity. She changes – or, as she argues, is changed, an important difference – as a result of her interactions with hatters, hares, and queens. Has Alice changed, though? Do her ludic encounters genuinely and substantively alter who she is? This question raises a number of challenging questions about essentialism, ontology, and identity that we cannot fully address here, but if for the sake of argument we grant her an essence – a personality, a soul, or whatever else we might wish to call that which defines us as ourselves – then we can ask if that essence is changed

when we play and, if so, who is doing the changing  
(Omasta e Chapell, 2015: 152).

Igual que a colectividade e o dialoxismo contribúen a revolucionar a idea canónica de autoría, a heteronimia e o xogo de roles erixen outra idea de identidade que se revela cambiante, que “xoga”, non esencial. En definitiva, ao longo de todo este capítulo constatamos as novas posicións identitarias (e autorais) das poetas arredor das que traballamos, e ratificamos o interese da súa proposta para entendermos a poesía como ferramenta de cambio, en particular no tronso dunha cultura fondamente individualista e baseada na presuposición do éxito persoal feito por un/ha mesmo/a cara ao recoñecemento da interdependencia entre seres humanos e de como nos (re/de)construímos en colectividade.



## 4. Okupación de espazos, reapropiación do significado

Volvendo ás concomitancias entre ás catro poetas abordadas, atopamos unha de tipo xeográfico que resultará determinante tanto no vivencial como no creativo: a súa confluencia en Compostela, durante as primeiras décadas do século XXI, será definitiva para cadraren nunha serie de espazos compartidos comúns, e non só entre elas, senón con toda unha comunidade. Trátase de espazos que precisamente están marcados polo seu carácter comunitario e pola vontade expresa de serviren como laboratorio de ideas e accións. Referímonos a espazos okupados<sup>34</sup> ou centros sociais autoxestionados

---

<sup>34</sup> Non atopamos aínda “okupa” nin “okupar” con k no Dicionario da Real Academia Galega nin no Portal das Palabras. Se cadra por non figurar o “k” no alfabeto galego entraña máis problemas de tradutibilidade o termo. Mais si está no Diccionario de la Lengua da Real Academia Española: “Acort. de *ocupante*, con *k*, letra que refleja una voluntad de transgresión de las normas ortográficas” (DLE, 2018).

1. adj. jerg. Dicho de un movimiento radical: Que propugna la ocupación de viviendas o locales deshabitados.
2. adj. jerg. Perteneciente o relativo al movimiento okupa.
3. m. y f. jerg. Miembro de un grupo okupa.



en diferentes momentos das primeiras décadas do século XXI, e aos colectivos que deles emerxen, nalgún caso estendéndose esta actividade fóra de Compostela, a outros espazos urbanos coma A Coruña.

Alén da poesía, do recital e de formas máis directas de intervención no espazo público, que tamén abordamos, a recorrencia á linguaxe audiovisual ou fotográfica como ferramenta expresiva será fundamental: imos tentar achegarnos ao uso destes espazos filmados como algo que vai moito máis alá do mero escenario, e comprobar como a través da imaxe cinematográfica son dalgunha forma re-significados, e este material adquire un importante valor tanto en canto documento (a pegada audiovisual do que alí acontecía) como en canto creación, potencialidade artística.

Para nos achegar a este material, empezaremos por situarnos nunhas coordenadas espazo-temporais moi claras: a Compostela da segunda década do século XXI<sup>35</sup>. Comezamos por analizar e contextualizar o xermolo do movemento okupa: no Estado español podemos situar os comezos desta dinámica nos 60 e 70. Tamén por entón en Latinoamérica comézanse a ocupar fincas, fábricas... Non só vivendas, co que queda patente que a okupación vai alén de reclamar o dereito a unha vivenda, que tamén, mais non só: aposta por unha redistribución dos medios de produción, de okupar lugares desde onde construír comunitariamente. Serán *squatters* inglesxs, a comezos dos 80, quen empezan a asentalo como estilo de vida. De volta no Estado, até a reforma do Código Penal do 96 (Lei Orgánica 10/1995, do 23 de novembro), non había unha figura legal que penalizase a ocupación de

---

Empregaremos este termo e as súas palabras derivadas (o verbo “okupar”, o substantivo “okupación”) con esa grafía para manter esa particularidade do significado.

<sup>35</sup> Cómpre aquí botar man do traballo desenvolvido en boa medida no marco do proxecto interuniversitario Urban Dynamics, desenvolto ao longo do 2016 e 2017 e recoñecer como unha achega fundamental a colaboración do doutorando da USC Julio Vilarinho Cabezas.

lugares abandonados. De feito, nos primeiros anos da democracia legalizáronse moitas ocupacións de vivendas de propiedade estatal. Podíase recorrer, contra eles, á figura legal da falta de coaccións, pola que a persoa propietaria aducía que estaban a impedirlle utilizar a súa propiedade. E isto daba lugar a un xuízo civil, non penal. Pero ás veces, a xustiza dáballes a razón ás okupas, entendendo que o estado de abandono dun edificio e o seu novo uso social xustificaba a okupación. Agora no Código Penal temos un artigo (o 245) no Capítulo V, da usurpación, que explicita:

1. Al que con violencia o intimidación en las personas ocupare una cosa inmueble o usurpare un derecho real inmobiliario de pertenencia ajena, se le impondrá, además de las penas en que incurriere por las violencias ejercidas, la pena de prisión de uno a dos años, que se fijará teniendo en cuenta la utilidad obtenida y el daño causado.

2. El que ocupare, sin autorización debida, un inmueble, vivienda o edificio ajenos que no constituyan morada, o se mantuviere en ellos contra la voluntad de su titular, será castigado con la pena de multa de tres a seis meses.

O que adoita facerse é proceder ao desaloxo, ás veces collendo por sorpresa aos novos okupantes, e arquivarse a causa. Mais adoitan poñerse denuncias por desordes públicos, alleamento ou roubo, que poden non supor condena, pero si obrigar os acusados a acometer os gastos de xuízo. Houbo moitas condenas tamén por resistencia á autoridade (foi polo que foron detidas algunhas persoas nos sucesivos desaloxos da Sala Yago compostelá), razón pola que se están a incrementar as detencións na última década, ao abeiro da chamada Lei Mordaza. Con este nome foi coñecida a Lei Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección da seguridade cidadá, que entrou en vigor o 1 de

xullo dese ano, substituíndo a coñecida como “lei Corcuera”, Lei Orgánica sobre protección da seguridade cidadá do 92. Sobre a involución en canto a dereitos civís que supón esta revisión do Código Penalís téñense posicionado as Nacións Unidas, Amnistía Internacional ou a Human Rights Watch, que a considera “ameaza directa aos dereitos de reunión pacífica e a liberdade de expresión en España” (Minder, 2015).

Volvendo ao movemento ocupa: segundo un dos escasos estudos que atopamos sobre este movemento (Adell Argilés e Martínez López, 2004), hai un trasfondo político e unha vontade transformadora nel. Explican na introdución:

Los movimientos alternativos rechazan el trabajo asalariado y los modelos consumistas que se les ofrecen para desarrollar sus necesidades de salud, ocio o educación. Por ello, los ámbitos en que se desarrollan, más que para buscar la reproducción de su fuerza de trabajo en mejores condiciones, recrean sus vidas cotidianas asumiendo todas las incertidumbres que les deparará esa opción (...) Por otro lado, se discute el carácter político que tiene esa dedicación intensa al cultivo del buen vivir (con poco) y hacer de la desobediencia civil una de las bellas artes, como incitaban hace décadas los situacionistas (Adell Argilés e Martínez López, 2004: 29-30)

A okupación ten tantas causas como okupacións distintas haxa, case. Podemos interpretala como:

– “Arquetipo de un novo movemento social” (Van Noort, 1988)

- “Forma de moldear la vida y el ambiente en que se vive, de modo que se rompe con las normas y las leyes impuestas” (Wietsma, Vonk et al., 1982).
- Ejemplo de la contracultura de clase media (Clarke, Hall et al., 1976: 58).
- Manifestación de la cultura DiY (Do it Yourself, faino ti mesmo) (MacKay, 1998).
- “Faceta importante de la lucha mundial para la redistribución de los recursos económicos, de acuerdo a un patrón más igualitario y eficiente” (Corr, 1999: 3).
- Movimiento pro-vivienda (housing) (Wates, 1980).
- Movimiento social urbano, en que la juventud trata de afirmar la visión romántica de “lo pequeño es bonito” contra la práctica funcionalista dominante de planificación de las ciudades (Mamadouh, 1992).
- Movimiento posmoderno, postideológico e influido por los medios de comunicación (Adilkno, 1994).
- Lucha utópica (Kallenberg, 2001).
- Movimiento de auto-ayuda (Kats e Mayer, 1985).
- “Oportunidad para llevar a cabo una forma de vida extrema” (Anon, 1998: 20).
- Predecesores (y posteriormente un ala) de los “Autónomos Internacionales” (Katsiaficas, 1997).
- Reacción a una crisis de la juventud, que hasta entonces soó había experimentado prosperidad (Mak, 2000).

– “Último refugio antes del violento ataque de la disciplina posmoderna” (Mak, 2000: 1) (Pruijt, 2004:136).

As causas da okupación son múltiples e variadas, pero podemos situalas en catro grandes grupos: as que teñen que ver con consecuencias da pobreza; a okupación como estratexia alternativa de vivenda; e a okupación que emprende un obxectivo social, para crear centros sociais, espazos liberados; a okupación conservacionista (preservación da paisaxe rural e urbana); e a okupación política (antisistema, contra o Estado) (Pruijt, 2004: 59).

Situándonos no terceiro grupo de causas, os proxectos culturais que se adoitan desenvolver nestes espazos son actividades de formación social e política; ecoloxía urbana; cybercultura; alternativas ao mercado, como redes de troco; acción de solidariedade cos migrantes; autoxestión, formas de cambio da vida cotiá; e proxectos de educación popular.

Por outra banda, as formas lúdicas de protesta, que pasan pola ocupación do espazo público, que adoitan empregarse, son a mani-festa-acción, ou indo máis alá a deriva-acción (mestura da deriva situacionista, de Guy Debord (1958), e a forte compoñente festiva e lúdica, que implica o emprego de arte urbana tamén, das mani-festa-accións).

La vida cotidiana dentro de las casas y/o centros sociales, como espacios físicos y simbólicos, de convivencia y relación van a ser magníficos escenarios de autogestión, de experimentación, que permiten aprender y aprehender otras formas de hacer, de organizarse, de generar cambios personales y colectivos en relación con los discursos y/o ideologías que defiende el movimiento hacia fuera (Llobet Estani, 2004: 180-181).

Centrémonos agora na cidade. No tocante á composición socio-económica e poboacional, Santiago de Compostela pivota sobre tres eixos básicos: a Administración, a Universidade e o sector turístico vinculado principalmente ao Camiño de Santiago. Isto afecta directamente á produción cultural institucional: a cidade está orientada a subministrar contidos para dous tipos de público: o sector turístico e a clase media-alta. Neste sentido estamos a asistir nos últimos anos ao paulatino abandono e mesmo persecución da cultura cidadá de base. Paradoxalmente, son as asociacións veciñais, universitarias e culturais as que maior traballo desenvolveron para a difusión da cultura. Xa no franquismo agromaran iniciativas coma o Cine-Club Universitario fundado por Ezequiel Méndez, os grupos teatrais de Cantigas e Agarimos, Ditea e T.E.U., a Agrupación Fotográfica Compostelana, a Unión de Artesáns ou a Asociación Cultural O Galo.

Coa chegada da democracia, Santiago de Compostela medrou en poboación, especialmente ao se converter na capital da Autonomía. A cidade medrou tamén en termos de vivenda, edificios públicos e unha maior demanda de oferta cultural. Tamén comezando os 80 aprobouse o Plan Xeral de Ordenación Urbana (PXOU), que rematou por separar máis entre si os grandes barrios, creando novas zonas residenciais sen apenas dinamización cultural e illando as antigas parroquias en barriadas que non se abren ao resto da cidade. Quedou dividida a cidade en tres grandes eixos: unha zona vella ou cidade histórica que serve como escaparate cultural (especialmente de cara ao turismo), un ensanche que serve como zona eminentemente comercial e unha serie de barrios residenciais que se dispoñen ao redor de ambas as dúas zonas.

A época de maior desenvolvemento urbanístico da cidade deuse entre 1985 e 2000, coincidindo en gran parte coa alcaldía de Xerardo Estévez, arquitecto e urbanista que ocupou o mando da capital galega e que foi o principal impulsor dos cambios urbanos. Así, nesta época a cidade orientouse á creación de colectores culturais para as clases acomodadas (reforma do Teatro Principal, construción do Auditorio de

Galicia, o CGAC ou a Cidade da Cultura) e promocionar unha serie de grandes eventos para atraer grandes masas turísticas, especialmente o impulso aos Anos Santos coa reformulación do concepto Xacobeo e a capitalidade cultural europea de Santiago de Compostela no ano 2000.

O marco de actuación, completamente de costas aos barrios populares e á poboación universitaria, propiciou un aumento exponencial de asociacións universitarias e veciñais que comezaron a actuar pola súa conta, principalmente en locais alugados, okupados, ou instalacións pertencentes á USC. Estas asociacións habitualmente se diseminan ao redor do centro histórico.

#### **4.1. A CASA ENCANTADA: LABORATORIO DE IDEAS**

Neste contexto, a Casa Encantada foi un centro social e artístico artellado a partir da filosofía okupa en diversos espazos composteláns: o xermolo da Casa Encantada estaba xa nas experiencias de autoxestión nos barracóns do Burgo das Nacións, e no intento de ofrecer alternativas ás políticas municipais no barrio de Vite, a través de asociacións coma PreSOS ou O Formigueiro, comezando os 90, cando “a necesidade de vivenda era tanto ou mais grande do que a de um local social” (Cancelas Sánchez, 2007: 76). No 91 ocúpase unha casa de Santa Clara, e esta primeira experiencia dura uns sete meses, até o desaloxo. Xuntábanse alí diferentes reivindicacións, colectividades e sensibilidades do ámbito de Compostela, baixo unha arela común: construíren un espazo de seu.

Nos seus inicios (das dinosaurias) a idea de local social viña unida intrínsecamente á idea de okupación, como xeito de aglutinar reivindicacións que polo que for (poñámoslle espellismo do capitalismo feroz), actualmente están diferenciadas, aínda que non desbotadas. A realidade social muda constantemente e isto é algo que os locais sociais evidenciamos nos nosos

xeitos de loita. Hoxe por hoxe a ocupación non é un obxectivo primordial, pero día a día o problema da vivenda e a especulación vai subindo postos na escala das nosas reivindicacións (...).

Os locais sociais son, como o seu nome indica, espazos de reunión de persoas e pensamentos, onde argallar respostas de loita e, ao mesmo tempo, onde construír o mundo onde queremos vivir, e, cando podemos, vivilo (Cancelas Sánchez, 2007: 11).

Entre o 92 e o 2003, a Casa Encantada emprázase no número 18 da rúa Castrón D'Ouro, na antiga sede da escola A Milagrosa, que xa estaba ocupada como vivenda desde un ano atrás. Sitúase alí a Radio Kalimera (emisora libre que continúa en activo, no CSA “do Peixe” en Sar, despois do seu paso polas sucesivas Casas Encantadas e polo CSA O Pichel), e realízanse diferentes cursos e actividades para dinamizar o barrio de Sar. En novembro do 2000 a construtora Iglesias S.L. merca o terreo e a panadaría anexa co obxectivo de construír vivendas de luxo. Nun ano derruban a panadaría, mentres se suceden os procesos xudiciais e administrativos. É finalmente cancelada a vía penal e emprégase a vía civil para o desaloxo, mentres o tecido asociativo da Casa segue a medrar<sup>36</sup>.

Acabando o 2002, afunde o petroleiro Prestige fronte á costa galega. Unha marea negra de máis de 70.000 toneladas de fuel oil chega á costa. A xestión desta catástrofe por parte do goberno autonómico e estatal desencadean o fenómeno “Nunca Máis”, que

---

<sup>36</sup> A información sobre a Casa Encantada e o movemento okupa en Galicia en xeral pode atoparse a través de moito traballo de hemeroteca e entrevistas persoais. Son escasas as referencias bibliográficas, exceptuando o salientable volume coordinado por Irene Cancelas Sánchez (2007). Na altura en que escribimos a tese contamos tamén cunha completa reportaxe do *Novas da Galiza* de xullo e agosto do 2017, realizada por Aarón López Rivas, da que extraemos, polo seu traballo exhaustivo e rigor, os datos máis firmes.



integra a creación dunha plataforma cidadá sen precedentes en Galicia: unha resposta social contundente con manifestacións multitudinarias; medios de contrainformación como o boletín *Contramaré*; iniciativas culturais como Burla Negra... As maiores manifestacións que se lembran en anos teñen lugar en Santiago de Compostela. A Praza do Obradoiro volve ser punto neurálxico das mobilizacións, e a capital administrativa de Galicia, o centro da actividade reivindicativa. Diversas iniciativas culturais nacen e desenvólvense na cidade: velaí a actividade da Plataforma Burla Negra, que ten a Sala Nasa, que durante anos pertenceu á Rede Estatal de Teatros Alternativos e era xestionada pola compañía Chévere, como un dos seus centros de acción escénica. Precisamente o colectivo Area Negra coordina desde o laboratorio informático da Casa Encantada a cadea humana que se estende por 40 quilómetros da Costa da Morte. Sobre este intenso movemento social pódese consultar algunha bibliografía coma o volume *Nunca Máis: a voz da cidadanía* (dirixido por Xavier Paz e Alba Vázquez Carpentier, 2003); os libros de Suso de Toro *Nunca Máis Galiza á intemperie* (2002) e *Nunca Máis* (2003); o libro-CD *Sempremar: cultura contra a burla negra* (2003), onde tiñan cabida todos os colectivos artísticos implicados na plataforma Burla Negra: grupos musicais, escritores e escritoras, etc.

Mais segue o proceso de desaloxo: o 13 de xuño do 2003 téntase, cun campamento dentro do edificio, botar abaixo a posible sentenza de desaloxo, solicitando para o edificio a declaración de BIC (Ben de Interese Cultural). O concelleiro de Cultura por entón, Néstor Rego, fixera unha tímida defensa da actividade da Casa nos medios de comunicación<sup>37</sup>. Tras o desaloxo, o día 17, e o derrubamento da casa,

---

<sup>37</sup> Lemos en La Voz de Galicia do 3 de xullo do 2003, na edición local de Santiago, páxina 4: “El portavoz del BNG, Néstor Rego, insistió en defender la participación y para ello abogó por la cesión de espacios físicos a las entidades, no sólo a las de la Casa Encantada, para que puedan desarrollar sus actividades. Rego recordó que su formación inició los pasos para la creación de la Casa da Muller y la de Xuventude para dotar de espacios a los colectivos sociales. El concejal del BNG explicó que, de la misma forma que el Concello cede locales municipales a asociaciones de vecinos como las de Fontiñas o a fundaciones como la Granell, también puede ceder un local a los colectivos integrados en la Casa Encantada. Rego calificó la ocupación del

ten lugar unha breve okupación dunha antiga fábrica de peles no parque de Belvís, e finalmente, a finais do 2003, os colectivos que desenvolvían a súa actividade na casa alugan un local no número 35 da Rúa Betanzos, no barrio da Almaciga. A seguir volveuse okupar o número 17 da Rúa do Pino, próximo á este antigo local, e foi finalmente desaloxado e tapiado o 29-12-2009, como dá conta o filme *A caza dos gatos*, de Lara Tigre, que analizaremos neste capítulo.

#### **4.2. “DESALOJO INFERNAL”: OS COMEZOS DA ANIMACIÓN E A PRO- DUCIÓN AUDIOVISUAL AUTOXESTIONADA**

A Casa Encantada supuxo unha nova orde, comunitaria e autoxestionada, sobre o territorio e os seus usos: achegou a posibilidade de novas formas de vida (colectivos ecoloxistas, de consumo responsable, feministas, coma Mocidade Galega pola Paz, PreS.O.S., Mulheres Transgredindo, Ultreia...); dotou á cidadanía de ferramentas para a comunicación e a intervención cultural (espazo de ensaio, laboratorio, hacklab e montaxe dun servidor propio, sobre GNU/Linux; aloxan durante un tempo Indymedia Galiza, Rádio Kalimera, que actualmente segue funcionando no 108.0 da FM desde a Casa do Peixe, centro social autoxestionado no barrio de Sar; o grupo de teatro Berrobambán (hoxe profesional en activo) En definitiva, constituíuse como un espazo onde dotar a cidadanía de ferramentas tecnolóxicas (e non só) para autoxestionar os seus propios discursos, e xerar os seus propios relatos. Isto verémolo na potente compoñente performativa das accións da Casa. Os incipientes Pallasos en Rebeldía, que anos despois xerarían o Festival Internacional de Clown de Galicia, Festiclown, tiñan un forte vínculo coa actividade da Casa, e o grupo de teatro Berrobambán non só ensaia alí, senón que é pioneiro en realizar varios vídeos paródicos sobre a situación política en Galicia, entre eles, algún dedicado ao propio desaloxo (“Eu coma Bugui”, 2001, “Compos' living a speculation”, 2002, que remedaba o título da canción coa que Rosa López, primeira gañadora do concurso

---

inmueble de acto simbólico”.

televisivo Operación Triunfo, fora a Eurovisión no 2002, “Europe’s living a celebration”... E “Desaloxo infernal”). A Casa supuxo unha vía de intervención na vida pública (talleres, conferencias, accións na rúa...), e o audiovisual xerado nela ten esa mesma vontade.

Veremos agora, polo miúdo, algunhas das características do vídeo “Desaloxo infernal” extrapolables a outros vídeos paródicos deste momento. Berrobambán era a compañía que artellaba e producía estas pequenas pezas audiovisuais. Moitas delas aínda poden ser atopadas na súa canle de Youtube (<https://www.youtube.com/user/bbamban/videos>). Esta peza en concreto estivo nun tempo aloxada na súa páxina web (<http://www.berrobamban.com>), e actualmente pode descargarse en <https://vimeo.com/121253265>. Foi gravada a noite antes do desaloxo, ao xeito dos filmes clásicos de terror, con dirección de Chiqui Pereirae interpretación de varias caras coñecidas das artes escénicas e musicais galegas: entroutras, a de Clara Gayo, Paula Carballeira, Marcos PTT, Anabell Gago, Natalia Outeiro “Pajarito”, Leo i Arremecághona, etc.

#### **4.2.1. O código do cine de terror. A parodia.**

Podemos ver até o segundo 00:54 como se emprega unha animación dixital moi precaria, remendando clásicos do cine de terror (*Psycho*, de Alfred Hitchcock, 1960), e xogando con elementos fácilmente identificables da fachada da casa... E das figuras políticas do momento. No minuto 2’47” entran no espazo da Casa, dous actores caracterizados como Encarna Otero, concelleira, e Xosé Sánchez Bugallo, alcalde socialista naquel momento, e segue a xogar cos códigos do cine de terror de serie B. No minuto 8’57”, unha das poetas investigadas nesta tese, Paula Carballeira, membro da compañía Berrobambán, aparece caracterizada como “zombie” no vídeo. Vemos que recorren á parodia, a través de elementos simbólicos da cultura popular facilmente recoñecibles (cine de terror e de serie B) e incluso unha versión dun tema de Andrés Pajares “Drácula Ye Ye”,

do ano 1962, no minuto 09'53", a cargo do actor Marcos PTT<sup>38</sup>, para xogar precisamente con esa imaxe “diabólica” que se construíra sobre o colectivo okupa. Xogan cunha serie de iconas recoñecibles da cultura popular para construír un significado novo, a través da parodia. Este recurso literario ten a súa orixe etimolóxica en dous termos gregos: o prefixo *παρα*, “en contra de” ou “a carón de”, e *ὥδή*, “oda”. É unha obra de arte que caracteriza ou imita satíricamente outra precedente: no sentido “en contra do canto” implica a imitación brulesca, mais no sentido “a carón do canto” implica repetición con diferenzas, sen necesariamente burla (Hutcheon, 1985: 31-2). Neste caso vemos que o vídeo emprega a referencias a iconas populares, pero non tanto con función ridiculizante como para conseguir certa complicidade a partir de elementos da cultura popular doadamente recoñecibles.



Fotograma da curtametraxe *Desaloxo infernal* (2003)

---

<sup>38</sup> Marcos “PTT” Carballido (Lugo, 1977), foi membro das compañías teatrais Chévere e Cia Belmondo. Participou como actor en varias curtametraxes como “Baseado en feitos que puideron ter acontecido” e “Os irmáns Crebinski”. É o cantante do grupo musical Zootropo. Traballou no manexo de figuras de “Los Lunnis”, e no 2006 creou xunto a Ezra Moreno a prestixiosa compañía de teatro de obxectos O retrete de Dorian Gray.

Este vídeo, que nos pode parecer paródico, demostra non selo cando a realidade supera á ficción: en xuño do 2017 *El programa de Ana Rosa Quintana* en Tele 5 elabora unha disparatada reportaxe de investigación sobre o colectivo okupa do Centro Social Escarnio e Maldizer, en Compostela, desaloxado rematando maio do 2017. Empregaban, malia tratarse dun espazo supostamente periodístico, recursos propios do cine de misterio, como unha voz en *off* narrando o periplo do investigador por Compostela con ton, transicións televisivas e outros recursos, sonoros ou gráficos, que contribuían a demonizar o movemento okupa. O vídeo estaba na canle de Youtube do programa mais xa foi eliminado, descoñecemos se por non respectaren o dereito á propia imaxe de persoas que foron gravadas sen o seu consentimento, a través de cámara oculta, algunha delas menor de idade. Con todo, pode atoparse aínda na páxina web de Tele5: [http://www.telecinco.es/elprogramadeanarosa/Guerra-Santiago-AR-responsables-manifestacion\\_2\\_2390880056.html](http://www.telecinco.es/elprogramadeanarosa/Guerra-Santiago-AR-responsables-manifestacion_2_2390880056.html). No primeiro minuto podemos ver imaxes do desaloxo do antigo Colexio Peleteiro, okupado por uns minutos durante a manifestación que houbo días despois do desaloxo do Escarnio, e unha voz en *off* que avisa de que un “equipo de investigación” (unipersoal, veremos despois, xa que se trata dun único reporteiro con cámara oculta) vai a Compostela ver quen son, onde están e “de qué se quejan” (sic.) os okupas. Trazan un mapa das “casas okupas” (descoñecemos en que momento foron okupadas, se seguen na actualidade, e de que maneira, se como centro social ou vivenda, así como o réxime, se é de okupación ou cesión, coma no caso do CSA de Sar) e “bares” afíns, que en ningún momento nomean, pero dos que afirman que aglutinan colectivos “anarquistas, independentistas, del Ejército Guerrillheiro o colectivos minoritarios”. Acto seguido pasa a cámara polo CSA de Sar “donde colectivos feministas realizan sus actividades”, pechada nese momento. Preguntan a varios viandantes ou comerciantes da zona, que responden con evasivas, polos okupas, e atópanos nun “bar” (sic.) que é o Centro Social O Pichel. Alí fala con varias persoas (algunha delas menores de idade) a cámara oculta sobre a manifestación, a resposta policial, e o seu coñecemento da actividade dentro da casa. En ningún

momento hai un traballo serio de investigación sobre a actividade real dentro da casa, persoas que a desenvolvesen ou dean testemuños en profundidade sobre o movemento okupa.

A respecto desta demonización dx okupa, e dxs activistas novxs en xeral, Jacqueline Kennelly sinala como adoitan ser contrapostas a imaxe dx “activista novx” e dx “cidadá/n novx”, que si responde coa súa conduta ao que se entende por “sentido común”: a través das “estruturas de sentimento” (Raymond Williams, 1977) observa como incorporan as normas reforzadas polo estado e a esfera cultural, física e emocionalmente, e seguen a navegar por este terreo cultural para manteren a identidade de “activista”:

Williams’ concept provides one way to situate the expressed emotions of young activists as emerging not from within the bodies of individualized subjects separated from their social context (e.g. as psychological), but as a window into the larger structures that they encounter and navigate on a daily basis (see also Dillabough et al. 2008). The compromises and negotiations that young activists must engage in can be accompanied by a “psychic cost” (Lucey & Reay, 2002) that takes its toll in the form of self-doubt and anxiety. These emotional responses, taken together, (...), of how young people encounter and navigate the claims made within both the state and the broader cultural sphere about activism and the requirements of the contemporary “good citizen” (Kennelly, 2011: 49-50).

Volvendo a “Desaloxo infernal”, a través do xogo, a performance e a parodia, que contrastan coas imaxes documentais dos títulos de crédito e contido crítico das letras das cancións, chámase a atención sobre as moitas e moi diversas actividades culturais que tiñan lugar na casa. Con toda a compoñente paródica e performativa, trátase dun

vídeo que ofrece unha perspectiva moito máis fiel á realidade cá que comprobamos nun programa que se di informativo, sobre o movemento okupa, de catorce anos despois.

#### **4.2.2. O tropo da pantasma e a casa encantada como rebelión**

A Casa Encantada, que toma o seu nome dun arquetipo fácilmente recoñecible, a casa vella e abandonada habitada por pantasmas, encarna unha das solucións a un dos grandes conflitos entre individuo e sociedade: a construción dun espazo identitario fronte aos serializados (humanismo fronte antihumanismo, construción vs. deconstrución) (Gómez-Montero, 2007: 15-16). Tamén o equilibrio entre esfera pública e privada, a capacidade de decisión e intervención sobre o territorio, en certo modo, a volta á *polis* aristotélica (haberá unha fonda conexión entre este proceso e as acampadas do 15-M). E desde logo, a construción da casa como construción dun proceso semiótico (“casas comúns”, “centro do universo”, ou “templo”), alén do espazo xeográfico, o identitario (Chevalier, 1994) ou a “identificación entre casa e corpo ou pensamentos humanos (ou vida humana)” (Cirlot, 2010: 103). Como explican as propias okupantes da Encantada nunha entrevista: “É uma casa porque é acolhedora, familiar (...) e está encantada, certamente, porque tem o encanto das cousas feitas com alegria” (Cancelas Sánchez, 2007: 74).

Cómpre deternos na “espectralidade” ou “liminalidade” que lle confere o termo Casa Encantada, e que foi reproducido precisamente neste vídeo con esa estética de filme de terror: a casa que está á vez “habitada” e “deshabitada”, tomada por “pantasmas”, ou seres sobrenaturais que transitan os límites do socialmente aceptable, coma as pantasmas están no límite entre o corpóreo e o non corpóreo, a vida e a morte, ou o pasado, presente e futuro. Este mesmo carácter “fantasmagórico” será recuperado por Xiana Arias, co heterónimo Lara Tigre, no filme *A caza dos gatos*, como veremos nos epígrafes seguintes.



Lémbra-nos isto á noción que Derrida (1994) chamou “hauntology”, neoloxismo traducible, se cadra, como “espectroloxía”: sobre a proclamación que abre o *Manifesto Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels, “unha pantasma percorre Europa” (“A spectre is haunting Europe”, Marx e Engels, 1848: 31), Derrida pensa na potencialidade do comunismo como fantasmal, ausente e presente á vez, e en tanto que espectral, aínda vivo, fronte á teoría que afirma a fin da Historia trala caída do Muro, do politólogo Francis Fukuyama). Pide a (re)aparición dos espectros marxistas fronte á consideración do capitalismo como “presente”, deconstruír a metafísica da presenza. O capitalismo aínda ten de se enfrontar ás pantasma do non resolto, malia parecer que “xa gañou”. Á “ontoloxía” da fin da historia, contraponse a *hauntoloxía*, anglicismo que vén do verbo *haunt*, “frecuentar”, visitar un lugar ou unha persoa con frecuencia, e ontoloxía, en canto aborda o estudo do coñecemento “no tanto de los seres o presencias reales, sino de todas esas ausencias que, por debajo de su aparente invisibilidad o irrealidad, continúan persistiendo de otro modo” (Tausiet, 1995). Con todo, interésanos a relectura crítica que Spivak fixo desta noción:

Derrida has no difficulty comparing Marx at the end of his book to "a clandestine immigrant [whom] one should not rush to make... an illegal alien or... neutralize him through naturalization"[Derrida, 1994: 276-77]. I am writing these words in Berkeley, California, and the students are agitating outside against Proposition 187, which in their view (and mine) legalizes injustice against so-called undocumented immigrants. (Another student group is publicizing Jesus's love; messianism and migrant activism-the specters of Marx? As, a generation ago, war protesters and Jesus freaks?) (...) The criticism of "ontopology" ("an axiomatics linking indissociably ontological value to being-present [on] to one's situation, to the stable and presentable determination of a locality, the topos of territory, native soil, city, body in general" [Derrida, 1994: 137])-a word that will undoubtedly be



picked up by postcolonial criticism-can only see the unexamined religious nationalism of the migrant or the national. It can certainly be used to understand the often meretricious resentment of elite national intellectuals against the diasporic (...) Subalternity remains silenced there (Spivak, 1995: 71).

Spivak non pode perder de vista a cuestión da subalternidade: na espectralidade mesma, na “hauntoloxía”, non deixa de existir o valor ontolóxico do estar presente, aínda que sexa de forma fantasmagórica, o que segue a deixar fóra boa parte da poboación que non goza nin de “entidade” legal: a subalternidade queda silenciada, nos textos derridianos, para esta autora tan crítica coas elites intelectuais (tamén de esquerda).

Recuperamos a completa abordaxe da espectralidade como chave e acceso a certas cuestións na literatura galega realizada por María do Cebreiro Rábade Villar (2011). Acode Rábade á noción freudiana do sinistro, “Unheimliche”, para sinalar a súa forza subversiva: o silenciado, o invisible ou o espectral, como metáfora do traumático e do que non pode ser contado, ou do que foi reprimido, emerxe a través da figura da pantasma (2011: 21), provocando á vez atracción e rexeitamento. Mais non só como desvelamento da memoria esquecida, do pasado que cómpre recuperar, senón tamén como proxección do futuro posible, do imaxinado. “Toda revolución ten lugar baixo a figura do “nunca-sucedido” e neste caso, o nunca-sucedido é tamén a posibilidade literaria de testemuñar unha identidade diferencial” (2011: 45), afirma a respecto da Revolución de 1846 como o momento que reúne “as condicións para a construción dunha literatura moderna entendida como modalidade de resistencia á orde dominante” (*ibidem*). Resúltanos clave a espectralidade de Sir John Moore no poema que lle dedica Rosalía de Castro:

Unha das operacións mais hábiles da autora, neste texto,

é a invención da vida deixada por Moore da outra banda do mar, e a conversión do seu fogar nunha casa encantada. Casa, xa que logo, atravesada polo abandono, pero tamén pola continuidade da perda, pola fidelidade das cousas ao vivo que marchou, desde o sillón e o leito até o fogar sen lume (Rábade, 2011: 79).

Vemos neste pouso que deixou o vivo certa correspondencia coa Casa Encantada desaloxada, co que queda na última, a da Rúa do Pino, como nos conta Lara Tigre anos despois n'*A caza dos gatos*: “Detrás do ladrillo quedou louza sen lavar, comida, roupa, colchóns, ordenadores, libros, bicicletas, un taller con ferramentas, instrumentos de música, un proxector e unha gata” (Lara Tigre, 2011), co que queda detrás dos muros. Con ese posible que non se chegou a materializar, ou que foi reprimido. Novamente Rábade:

Poucos xeitos mellores que as pantasma para representar a subxectividade colectiva dunha formación cultural desenvolvida historicamente á marxe da oficialidade, fondamente afectada polo sentido da desposesión e a miúdo proclive, nos seus textos, á afirmación reiterada do seu dereito á existencia. Ante todo, os espectros son formas de resistencia á desaparición, e esa resistencia manifestase na súa capacidade para se aparecer indefinidamente. Pero todos os que marcharon e regresan volven cunha tarefa. O específico das pantasma é que en moitas ocasións o seu regreso está vinculado á idea de débeda (Rábade, 2011: 80).

Constatado este potencial de resistencia da pantasma, por outra banda, percibimos como esta imaxinería do liminal (*inbetweenness*), precisamente, ten moito que ver coas identidades fronteirizas (identidades e comunidades nómades, desprazadas ou desposuídas), e

polo tanto o tropo da pantasma é habitual en contextos literarios de opresión: escrita de mulleres nos séculos XVIII e XIX, no esplendor de relatos breves de terror e novela gótica, ou contextos colonizados ou con culturas e literaturas subalternas (velaí a chamada “cultural haunting” na literatura afroamericana, galega, mesmo, ou irlandesa). É propio de literatura de comunidades libres, rebeldes, en loita pola democracia e independencia, recuperar a imaxe da pantasma. A “casa encantada” é a casa “reapropiada” por seres liminais, na fronteira entre un mundo e outro. Segundo estudos postcoloniais (Brogan, 1998), a casa encantada na literatura ten que ver coa reivindicación dunha herdanza da que a pantasma, como epítome de certa comunidade, foi desposuída. A pantasma “volve” pare recuperar o que lle pertence fronte aos novos ocupantes. A este respecto, hai certa conexión entre comunidades historicamente oprimidas ou “desherdadas” da súa cultura e historia e o emprego do tropo da pantasma e da casa encantada:

As in (Toni) Morrison’s (*Beloved*) and (August) Wilson’s (*The piano lesson*) works, the familiar trapping of the Gothic –the haunted house, the family secrets, endangered inheritances, imprisonment and escape, the encounter with the unspeakable, and, indeed, ghosts themselves- were all generously present. Yet these conventional elements play a vastly different literary role than they do in traditional gothic novels (...) The ghosts in recent African-American literature (...) signal an attempt to recover and make social use of a poorly documented, partially erased social history. The haunted narratives of Wilson, Morrison, Marshall and Naylor undoubtedly offer us powerful dramas of the individual psyche, yet these dramas are woven inextricably into the recuperation of a people’s history (Brogan: 1998: 1-2).

Na mesma liña, Brogan analiza a través da novela autobiográfica

da danesa Isak Dinesen *Out of Africa*, como a comunidade negra, incapaz naquela altura (comezos do XX nunha colonia en Quenia) de ser legalmente propietaria das terras na súa terra natal, é desposuída de moito máis cá terra: “It is their past as well, their roots and their identity” (Dinesen, 1937: 384, por Brogan, 1998: 34), e nunha nota (179, n.16) sinala que moita da crítica considera o concepto (fluído) de “casa” como central nos textos postcoloniais, e enfatiza a importancia da migración, o cruzamento de fronteiras, o desprazamento. Volvemos sobre as cuestións de “nomadismo” e “diáspora”, tamén recollidas polas poetas que abordamos.

Na Casa Encantada, persoas que non teñen vivenda ou lugar para desenvolveren a súa actividade social e cultural toman un espazo abandonado. A representación do alcalde e da concelleira como “novos ocupantes” que se enfrontan aos espectros cadraría con esta perspectiva. E o plano final de “Desaloxo infernal”, coa actriz Clara Gayo emulando á Scarlett O’Hara do filme *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939, inspirado na novela homónima de Margaret Mitchell de 1936) cando xura que nunca volverá pasar fame mentres toma na man unha présa da terra de Tara, nunha escena con forte valor icónico na historia do cinema, cadra tamén con esta hipótese. Gayo interpreta nesta figura do cinema, espectralizada, un referente real: unha das “habitantes” da casa que reclama o dereito a non ser desposuída do lugar que ela mesma construíu xunto coa súa comunidade.

Tampouco é inocente a escolla desta icona feminina “fantasmagorizada” para representar a “permanencia” da casa. Volvendo a Brogan, o feminino, historicamente negado, ten tamén o seu vínculo coa pantasma como intento de reconstrución da historia invisibilizada, silenciada: “the ghost can give expression to the way in which women are rendered invisible in the public sphere” (Brogan, 1998: 25). Ás mulleres éelles negado o dereito ao propio corpo e á propia voz, e a pantasma é a figura literaria por excelencia para o recuperar.

De feito, non só na Casa Encantada, pero principalmente,

veremos que nas casas okupas danse condicións para que agrupacións de mulleres e colectivos marcadamente feministas constrúan espazos de seguranza e desde onde artellar propostas. No ámbito que nos ocupa, foi o colectivo Mulheres Transgredindo durante anos levou ao cabo diversas acción feministas en Compostela, coma intervencións na rúa contra a violencia machista ou a explotación das mulleres no sector téxtil, e chegaron mesmo a precintar a Catedral compostelá. Contan, entrevistadas no volume coordinado por Cancelas, que “foi o propio funcionamento da casa o que propiciou o encontro de moitas mulleres que participavam de un xeito ou de outro do espazo e daí a constituírmolo como colectivo feminista foi un paso lóxico” (Cancelas, 2007: 76).

O local foi mudando, pero os colectivos continúan funcionando no seu activismo: “a nossa viagem fazemo-la como os caracóis, com a Casa Encantada ás costas, levando-a onde quer que vaíamos”, explican Mulheres Transgredindo, suxerindo de novo esa pantasma que regresa, esa Casa que non se circunscribe a un espazo físico (Cancelas, 2007: 74).

#### **4.2.3. Novas experiencias de autoxestión en Compostela**

Seguindo neste percorrido histórico, desaloxada a Casa Encantada, chegamos ao 2004: despois do atentado de Al Qaeda en Madrid o 11 de marzo, as eleccións xerais do día 14 cambian o rumbo goberno do PP ao PSOE. As manifestacións cívicas contra o apoio de José María Aznar á ofensiva militar dos EEUU en Iraq víronse apoiadas por diversas iniciativas culturais: o filme colectivo *Hay motivo* (32 curtametraxes, 2004) apelaba directamente ao voto en contra do Partido Popular. Nos anos seguintes, este proceso, con máis ou menos éxito, terá o seu correlato nas eleccións autonómicas galegas (para as que se realizou tamén o filme colectivo *Hai que botalos!*, do 2005), acabando con 16 anos de goberno de Manuel Fraga, e valencianas (*Ja en tenim prou*, Toni Canet, Enrique Navarro, Rafa Xambó e Artur Balaguer, 2007). Precisamente, no marco deste

tipo de filmes colectivos veremos que se sitúa a proposta *A caza dos gatos* (2011), de Lara Tigre.

Neste 2004 en Compostela continúa o goberno bipartito PSdG-BNG, a Casa Encantada mantén a súa actividade no local alugado na Rúa Betanzos, e crecen outros centros sociais autoxestionados na cidade. A Gentalha do Pichel constitúíuse no 2005 como un dos centros sociais máis activos da cidade: unha asociación de xente nova emprendeu un proxecto sociocultural nun local da rúa Santa Clara que foi reformado polas propias persoas socias, seguindo a metodoloxía dos centros sociais autoxestionados que foron xurdindo nos últimos anos en Galicia e a nivel estatal. Neste caso recorreuse ao réxime de aluguer, aínda que en moitas destas iniciativas é máis común a okupación de edificios e locais abandonados (como vimos xa co exemplo da Casa Encantada) ou ben a cesión de particulares (como o CSA de Sar, en Santiago de Compostela, ou a chamada Komuna na Guarda). Basicamente, a idea é xestionar o local (pagar o aluguer, realizar obras de mantemento, encargarse da limpeza e programación) solidariamente, entre as diversas asociacións que se integraron no proxecto, e que a día de hoxe son o xornal Novas da Galiza, o Cineclub de Compostela, e a propia Gentalha do Pichel. Ademais lanzaron, de forma pioneira en Galicia hai uns anos, a iniciativa de educación infantil A Semente, que xa funciona en catro cidades (Compostela, Ferrol, Vigo e Lugo), con perspectivas de estenderse á ensinanza primaria en Compostela.

A relación cooperativa entre diferentes colectivos da cultura asociativa vai tamén medrando, e convértese en práctica habitual a organización de ciclos temáticos (de cinema, teatro, música, charlas, etc.) en colaboración con organizacións sindicais, feministas ou anarquistas, a elaboración conxunta de manifestos en folgas xerais ou en momentos concretos, ou a presentación conxunta de proxectos diferentes (revistas, colectivos de contra-información, cinema de denuncia política, etc...).

Tras un “período tranquilo” entre 2005 e 2009, coincidente cos anos de goberno do PSOE e do bipartito PSdG-BNG en Galicia, a

irrupción da crise económica trouxo consigo novos cambios de goberno (estatal, autonómico e local). É arredor do 2009 cando moitos dos procesos que comezaron na Casa Encantada se desprazaron a un inmoble abandonado da Rúa do Pino, que foi novamente desaloxado e tapiado en decembro do 2009. Neste punto podemos atopar un dos escenarios d'*A Caza dos Gatos*.

#### **4.3. A CASA DAS ATOCHAS E A CAZA DOS GATOS: SOLIDARIEDADE ENTRE CONTEXTOS OKUPAS, EN DIFERENTES LUGARES E DIFERENTES TEMPOS**

O filme *A caza dos gatos* (2011), asinado por Lara Tigre (heterónimo da poeta Xiana Arias, como puidemos ver no capítulo terceiro), insérese no filme colectivo *A Casa das Atochas*, ao estilo dos que viramos proliferar en todo o estado entre o 2004 e 2009: varias curtametraxes compoñen o retrato dun novo desaloxo, o dun terreo no barrio de Monte Alto na Coruña (Rúa Atocha Alta, 14), que fora okupado despois dun ano de asembleas e plans arquitectónicos, para construír un novo espazo autoxestionado e dotar de vida un barrio vítima tamén do estalido da bóla inmobiliaria. Foi no marco das xornadas “A cultura pre-okupa” como nacera, cunha entrada no edificio calculada e planificada, con grande éxito de participación, nun contexto en que a construtora Pérez Paz SL (propietaria do terreo) “era conhecida polas suas más prácticas para a adquisición de vivendas que logo venderia a un preço maior” (López Rivas, 2017: 11). A Casa das Atochas enche de movemento cultural o barrio de Monte Alto até abril do 2011, cando é finalmente desaloxada e tapiada.

O filme estreouse o 11 de maio do 2011 no Cineclub de Compostela. Nel percibimos unha serie de técnicas propias de novas formas de creación artística, imbricadas nestes procesos colectivos e autoxestionados, lonxe do que tradicionalmente entendemos como obra de arte e certo concepto de “autoría”. O filme colectivo, montado a través de pequenas pezas cun obxectivo común, que poden ir do documental á ficción ou mesmo á animación, insérese nesta corrente.

Xa entrando na curtametraxe, recórrese a un heterónimo para asinala, e á polifonía. Os autores e autoras aparecen nos títulos de crédito, citados como “Voces”, e van dende Bertolt Brecht, de quen se empregou o poema “Canción do comerciante” (Brecht, 1960: 58), até Daniel Salgado ou o cineasta Chris Marker (e o seu filme *Chats Perchées*, 2004).

Por outra banda, utilízanse imaxes dos espazos xa desaloxados, e unha intervención sobre o propio espazo (o famoso gato markeriano feminizado, “gata sorrinte”, sobre a parede dos dous espazos, o propio son diexético das gravacións e a voz en *off* de Xiana Arias). A recuperación do icónico gato non é inocente: naquel filme de Chris Marker, o cineasta recollía os misteriosos felinos amarelos con enorme sorriso que estaban a aparecer polos muros parisiños, nun contexto revoltó, de protestas contra intervención militar no Iraq, entre outras moitas cuestións políticas. Xiana Arias-Lara Tigre recupera ese gato, feminízao (tampouco non é inocente esta escolla), e re-okupa espazos desaloxados e tapiados coa efémera presenza do gato de papel, que inmortaliza a cámara de Pablo Cayuela. Despois empregará unha máscara coa mesma cara da gata para un neno do barrio das Atochas que “falaba coma se fose vello”, cedéndolle o espazo (e o protagonismo) desa gata, tamén espectral, a unha persoa de carne e óso que é ademais habitante do barrio vítima da especulación inmobiliaria en que tivo lugar o desaloxo.

Sobre a curta, escribe Lara Tigre n’*A cuarta parede*:

Isto non é máis que un agradecemento aos non conciliados<sup>39</sup>.

A todas as gatas e gatos que se preocuparon por ter un espazo sen ningún tipo de intención ou pensamento empresarial. Unha Casa na que Lara Tigre viu filmes de

---

<sup>39</sup> En alusión a *Non Conciliados. Argumentos para a resistencia cultural*, volume colectivo autoeditado polo Cineclub de Compostela no 2010.



Sembene<sup>40</sup>, escoitou a Urro, compartiu unha cea con Lois Pereiro, debateu estratexias contra xente como Pablo Llorca<sup>41</sup> e bebeu cas amigas.

Ás curuxas e mouchos que cada mércores se reúnen no Cineclub de Compostela.

Río arriba o tiburón (de río) ten un trono de cemento que medra todos os días e vai deixando río abaixo cada vez máis troitas de pé.

En Conxo, 3 de outubro de 2011, Lara Tigre.

Pd. Na Coruña, filmando a Casa das Atochas tapiada, P. e L.T. coñeceron un neno ao que lle roubaran o barrio. Falaba coma se fose vello.

Pd 2. Non é fácil xuntar unha imaxe con outra sen que pareza que cambias de canle na televisión.

Pd 3. Alí seguen o proxector, a bicicleta, a biblioteca ou a guitarra, nunha casa tapiada na rúa de Betanzos...

Vemos que retoma a idea de creación colectiva: ela elabora o filme a partir dunha serie de experiencias compartidas previamente nun espazo. E tamén a liminalidade, o carácter fantasmagórico da “casa encantada”: o “proxector, a bicicleta, a biblioteca ou a guitarra”

---

<sup>40</sup> Refírese ao ciclo que o Cineclub de Compostela e A Casa das Atochas compartiron sobre o cineasta senegalés

<sup>41</sup> Llorca é o produtor do filme *Tierra Negra*, de Ricardo Íscar (2005). No 2007 interpuxo unha demanda contra o Cineclub de Compostela pola proxección dunha copia do filme que o propio director pasara á asociación). Llorca gañou o xuízo e o Cineclub tivo que pagar 250 euros en calidade de taxas de xuízo e dereitos de exhibición

fican tapiados como tamén quedou un moble familiar, a 30 de maio do 2017 (data do desaloxo do CSOA Escarnio e Maldizer). Podemos ver na súa páxina na rede social Facebook: “Queridas mamá e papá: o noso vello cheeslong (sic) laranxa quedou tapiado” (<https://www.facebook.com/xi.a.rego>). Outro deses obxectos que colectivamente se foron doando ao proxecto e quedan inutilizados ao se desaloxar o espazo. Retoma a canción do comerciante de Brecht: “Río arriba hai arroz / río abaixo a xente necesita arroz”, contraponendo o capital, “tiburón” nun “trono de cemento que medra todos os días”, á resistencia, ás “troitas de pé”.

En relación á colectivización dos materiais, esta é determinante tamén á hora de realizar estes filmes. No propio portal *A cuarta parede*, que aínda alberga as curtametraxes, explican, en relación ao filme colectivo *A casa das Atochas*:

entenderon que a cultura é política, de aí a liña das súas actividades. O espazo procurou unha axenda alternativa, aberta á cidade, na que conviviron literatura, música, seminarios, obradoiros e, entre tantas cousas máis, cinema. Como complemento á súa programación, e conscientes de que a experiencia non podía durar no tempo, os seus responsables decidiron realizar un filme colectivo que documentara todo o proceso.

Nel, un conxunto de cineastas, escritores, xornalistas e programadores culturais galegos retratarían a vida do centro sociocultural con diferentes pezas, fiadas narrativa ou metaforicamente. Explicar con brevidade o que foi a proposta non lle faría xustiza. (...)

“Un desaloxo, outra ocupación!”, berraban os asistentes ás manifestacións convocadas contra o peche do centro. As Atochas xa non está aberta ao público, non, mais o espírito desta experiencia revive estes días nun novo edificio, que en breve contará cunha programación cultural semellante. A revista está a documentar en vídeo

o proceso de cambio do inmoible. Este material, montado, pechará o ciclo que vos presentamos, cun fragmento que quere ser o epílogo da película en cuestión.

No documental dos últimos anos, a intensidade de títulos que subverten a integridade da metraxa orixinal (remontaxe, material atopado, películas domésticas e biográficas, diarios e retratos, o paradoxo do falso documental) determina traballos experimentais que se ateen á desmontaxe das narracións máis trilladas antes que á significación e obxectividade históricas. Do cine de propaganda á apropiación vangardista, rachouse a barreira do simulacro do rexistro da realidade a través dunha expresión multimedia en expansión, que transgrede a ética da imaxe e a concienciación típicas da non ficción (A *Cuarta Pared*, 2011).

N’*A caza dos gatos* vemos esta vontade de desmontar as imaxes dadas, as narracións imperantes no discurso oficial. Vemos só o espazo deshabitado, apenas hai presenza humana, só unha voz en off, e o que nos queda son as casas derruídas ou tapiadas, as intervencións a graffiti sobre elas, e a “gata sorrinte” enchoupada en choiva. Primeiro fílmase o local tapiado da última Casa Encantada (número 17 da Rúa do Pino), co son diexético dos coches que pasan e a voz en off de Arias, dando conta das cousas que alí quedaron tapiadas. A continuación, unha gata amarela cun gran sorriso, de papel, aparece sobre a parede.

Despois dun intermedio (poema de Daniel Salgado sobre fondo negro), o muro que aparece é o da Casa das Atochas, igualmente tapiada. Remata dun xeito que podemos conectar coas palabras de *Mulheres Transgredindo*, “a nossa viagem fazemo-la como os caracóis, com a Casa Encantada às costas, levando-a onde quer que vaiamos”: na última secuencia do filme, xunto coa imaxe dun neno coa máscara da gata que xoga cun paraugas, escoitamos “nas esquinas das rúas corros de gatos para velar polo vecindario. Gracias aos gatos.

Habémosvos precisar aló onde vaiamos”: os espazos quedan desaloxados, pero as colectividades que se xestaron neles continúan activas co mesmo espírito. Esa idea de comunidade nómade sen localización fixa, sen propiedade, entronca coas novas realidades sociais ás que o benestar occidental ten que se enfrontar na actualidade, coma a crise das persoas refuxiadas ou das migracións, sobre as que volveremos en detalle no seguinte epígrafe.



Fotograma d'A caza dos gatos, Lara Tigre, 2011.

Vemos que, con toda a construción dun relato ficticio que aquí se realiza (o desa gata que permanece detrás do muro na Casa Encantada e ese proxector que prende só e a conecta co desaloxo das Atochas, o xogo da mascarada coa gata de papel), as imaxes son moito máis claras e expresivas ca no que podemos ver a través dos *media*: só os espazos que antes estiveron cheos de vida convertidos en ruína, pechados e tapiados, con toda a súa crueza, para que a choiva caia por eles ou as viandantes pasen á súa beira sen reparar neles.

E acompaña estas imaxes dos inequívocos versos de Brecht (1960: 58), “Río abaixo hai arroz; río arriba, a xente necesita arroz”. Con estas sintéticas frases podemos entender o paradoxo de existiren vivendas baleiras e inutilizadas fronte ás necesidades humanas (non só de vivendas, senón de espazos). Veremos agora outra peza semellante, realizada *ex professo* para un videopoema, con outra técnica pero efecto semellante, a partir de montaxes de imaxes documentais, de ficción, e sons.

#### **4.4. CHEGANDO AOS “VIOLENTOS ANOS 10”: REFUXIADAS SEN REFUXIO, XENTE SEN CASA, CASAS SEN XENTE**

A poeta María Rosendo, autora do libro *Nómade* (premio Xosé María Pérez Pallaré no 2011, editado por Espiral Maior) ten traballado longo e tendido sobre a cuestión do lugar, do espazo e do territorio, desde un discurso claramente feminista e libertario, e ten longa traxectoria como activista en espazos okupados. No Simposio Urban Dynamics do ano 2017 participou nun recital (no CSA O Pichel) onde Paula Carballeira e Clara Gayo, e para el escolleu poemas relacionados coa problemática das persoas mal chamadas refuxiadas, pois non acaban de atopar o refuxio que buscan en Europa, ao fuxiren da guerra, na maior parte dos casos. E rematou cun poema que leu sobre o seguinte vídeo: [https://www.youtube.com/watch?v=mztpo4B\\_kog&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=mztpo4B_kog&feature=youtu.be).

Vemos que emprega unha montaxe de imaxes dun filme de ficción, publicitarias, correspondentes ao complexo da Cidade da Cultura, no Monte Gaiás, en Compostela, e do dispositivo policial que desalojou a Sala Yago e reprimiu duramente as manifestacións en apoio á okupación. O son que emprega, nun exercicio case metacinematográfico, é o do propio proxector da Sala, e nalgún caso, como nun xogo de matrioshkas, mete na propia pantalla da Yago imaxes da “reapertura” da mesma, e da actividade que alí tiña lugar. O outro son que se emprega son as desafortunadas declaracións do entón alcalde de Compostela, Gerardo Conde Roa, contrapostas

cunha consigna da manifestación en apoio á okupación, encadeando a súa ameaza de actuar contra (textual) “persoas que se dediquen a pensar” cos berros de “Máis cultura e menos represión”.

Chegamos ao 2011, cando comeza a xestarse o movemento 15-M, que toma o seu nome da gran manifestación en Madrid contra a corrupción e as políticas estatais do 15 de maio daquel ano<sup>42</sup>. A partir de aí, grupos de xente nova comezan a ocupar, literalmente, as prazas, entre elas o Obradoiro compostelán, a compartir coñecemento e experiencias, e a favorecer o rexurdimento do asamblearismo e a cultura asociativa. Cabe destacar neste punto o apoio de boa parte destas poetas ao movemento 15-M coa asistencia a reunións de traballo entre colectivos e asociacións culturais, ou o apoio prestado ás sucesivas okupacións da Sala Yago (2011 e 2014) e do edificio que acabou acollendo ao centro Escarnio e Maldizer, e que foi finalmente desalojado e tapiado o 30 de maio do 2017, tras case tres anos de actividade.

En Compostela, desde unhas apertadas eleccións municipais neste 2011, gobernará o Partido Popular. A sucesión de tres alcaldes en tres anos, ao seren sucesivamente imputados por delitos fiscais, vai minguar considerablemente a confianza cidadá neste partido, e a favorecer que moita da cidadanía compostelá non votante neste municipio decida converterse en electorado activo en Compostela para favorecer o cambio. As desafortunadas declaracións de Gerardo Conde Roa, alcalde compostelán que resultara elixido no 2011, foron unha boa mostra do grao de criminalización e desprezo que desde o goberno de dereitas se tentaba espallar sobre o colectivo okupa. Ao desaloxo da Yago en novembro do 2011 seguiu unha multitudinaria manifestación de apoio, de centos de persoas de todas as idades e procedencias, á contra da imaxe que os medios afíns ao poder estaban a construír sobre o colectivo okupa, que foi duramente reprimida pola

---

<sup>42</sup> A respecto do movemento do 15M e as súas repercusións sociais, pódense consultar Taibo (2011 e 2014); Iglesias Diéguez (2011); Feixa e Nofre (2013) ou Roitman Rossenman (2012). Sobre o caso galego temos o volume coordinado por Pérez Pena (2011).

policía. Escenas semellantes vivíronse no 2017 tras o desaloxo do CSOA Escarnio e Maldizer.

Paulatinamente vanse consolidando novos grupos políticos nacidos nestes movementos de base. E así, en maio do 2015, ten lugar un cambio político en Santiago de Compostela, ao gañar as eleccións Compostela Aberta<sup>43</sup>, partido con base nestes movementos cidadáns. Pequenos cambios foron xurdindo, malia seguir sendo o modelo cultural predominante o Evento cultural, deixando de lado a programación "micro" ou a pequena escala para fomentar os grandes espectáculos puntuais que absorben o apoio económico das institucións. Proba disto poderían ser a supresión dos ciclos de cinema regulares en versión orixinal para concentrar a oferta cinematográfica en Cineuropa, a supresión de eventos teatrais, de danza e performativos como En Pé de Pedra, O festival dos abrazos, o Festiclown ou o D-Gorra, ou a persecución de concertos e espectáculos en bares e recintos hostaleiros.

A cultura participativa, pola súa banda, defende un modelo oposto a esta espectacularización e a conversión da cultura en produto de consumo, que no caso que nos ocupa utilízase para converter a cidade nun escaparate de manufacturas para turistas e clases cun alto poder adquisitivo. Con movementos como o 15-M e a recuperación no ámbito público de procedementos de cultura participativa déuselle un

---

<sup>43</sup> Compostela Aberta (CA) é un movemento cidadán e político compostelán que se presentou por primeira vez ás eleccións municipais de maio de 2015. No movemento participan diversos partidos políticos, como Anova, Esquerda Unida, Podemos ou Equo. Representa a nivel municipal os mesmos obxectivos que a coalición En Marea no Parlamento de Galicia, con representación tamén no Congreso e no Senado, e partidos semellantes gobernan, no ano de presentación desta tese A Coruña (Marea Atlántica) e Ferrol (Ferrol en Común) é un partido baseado na participación cidadá que lanzou iniciativas coma os orzamentos participativos. O médico e alcalde de Teo, Martiño Noriega, foi o candidato de CA nas eleccións municipais do 25 de maio de 2015, nas que obtivo a maioría simple co 34,58% dos votos emitidos (16 327 votos), que lle valeron a asignación de 10 concelleiros e concelleiras. Na actualidade é o alcalde de Compostela.

novo impulso a un tecido asociativo que, a nivel social, parece revitalizar o concepto de cultura como ben común de intercambio de experiencias e coñecementos nun espazo urbano.

Boa proba da confluencia de experiencias e encontros de poetas nestes espazos foi o recital, con varias mulleres como protagonistas, entre elas Xiana Arias e María Rosendo, titulado “Recitamos o que nos sae da cona”, o 27 de marzo do 2014, que tivo lugar no CSOA Casa do Vento.



“Recitamos o que nos sae da cona”, CSOA Casa do Vento, Compostela, 27-3-2014

Nesta casa okupada fundamentalmente por mulleres, aínda que non só, tivo lugar un recital de traballos diversos destas poetas (nalgún caso eran propostas máis teatrais ca poéticas, coma no caso de Clara Gayo, que a investigadora tivo ocasión de presenciar, que lindaba co monólogo cómico), seguida da proxección da curtametraxe *Majorité*



*opprimée* (2010), de Eleanore Pourriat. Co moi explícito título e a aínda máis explícita ilustración do cartel, reivindicábase o carácter feminista do acto (e tamén do espazo) e por outra banda a interdisciplinaridade e hibridación de xéneros: “o que nos sae da cona” pode aludir á liberdade de expresión no tocante a contidos, mais tamén a formas, alén da poesía).

Non podemos obviar a cuestión de xénero en relación coa okupación de espazos: á transgresión que supón o feito de okupar unha propiedade privada súmase ao feito de seren mulleres quen cometa estas actividades “fóra da lei”. O patriarcado asigna ás mulleres o espazo do privado, convérteas en “anxo do fogar” para salvagardar a división tradicional do traballo. Esta adxudica as tarefas domésticas e de coidados, non remuneradas, non recoñecidas socialmente e “connaturais” ás mulleres, confinaas ao espazo privado. E o traballo produtivo, remunerado e recoñecido socialmente é para os varóns, que cumprirían o seu papel activo como *pater familias*, na esfera pública (MacDowell, 200: 288). Pero o feito de que sexan mulleres quen “okupen” unha casa e rachen dobremente co patrón, carrega esta dupla transgresión: o desafío á idea de propiedade privada que mantén e perpetúa o capitalismo, e tamén a idea radical, nos termos de Angela Davis, de que as mulleres son persoas, e como tales teñen dereito ao espazo público. Mais hoxe en día a conquista do mesmo segue a ser restrinxida: abonda con lembrar a constante ameaza da potencial agresión a través dos medios de comunicación e da sociedade (nos últimos anos, crimes coma o asasinato de Diana Quer ou a violación múltipla nos San Fermíns do ano 2015, onde os *media* encargáronse de descargar a responsabilidade nas vítimas e non nos agresores, deron lugar a unha serie de reivindicacións sobre o dereito das mulleres ao uso do espazo público).

Pareceunos acaído para resumir esta vontade transformadora canalizada a través do colectivo un parágrafo do manifesto que Xiana Arias lera durante o transcurso da folga xeral do 14 de novembro de 2012, na compostelá Praza do Toural, dun poema colectivo elaborado para a ocasión polo Cineclub de Compostela:

Nós pintamos o cadro porque somos o cadro. Copiar, pegar, poder modificar. Nos mercados e nas paradas de autobús a xente fala das cousas. Repite citas, le libros, escribe conclusións nas paredes. Porque cremos en xeitos de crear e de facer música non xerárquicos. A música non soporta as xerarquías. No centro comercial das Cancelas, substituímos cada nota polo nome dun medicamento: alprazolan, lexatin... para os semitonos usamos combinados, coma o dexibuprofeno. Reciclamos a carraxe, para que nós, para que o poema, poidamos escapar da páxina. Dinamitemos o fetiche. Que o que escribamos nunca sexa un documento de cultura sen que ao mesmo tempo sexa un documento de barbarie. No noso escenario, a rúa, un actor e unha actriz. Ambiente de ilegalidade con luces de neón. Ela di: “fai algo coa túa rabia”. Ela di: “estanos a medrar neve nas mans”. O inimigo agáchase na opulencia do espectáculo. A arte ten que construír a disidencia. Nada fica fóra dos procesos de cambio. Non parar tamen é unha posición. Pechemos Follas Novas, tomemos hoxe as sesións de Cineuropa. Porque o fondo do aire é vermello. Lemos un poema: “A quen che diga que o noso amor é extraordinario porque naceu de circunstancias extraordinarias. Dille que precisamente loitamos por que un amor coma o noso, amor entre compañeiras de combate, sexa aquí o máis común e corrente. Case o único (Cineclub de Compostela, 2011)”

Estas formas de creación, xa que logo, apostan por unha outra forma de produción e distribución que ten que ver coa autoxestión, con tomar a rúa, coa reapropiación do espazo público e coa performatividade; en definitiva, coa transformación, con reimaxinar o posible.

#### 4.5. OUTRAS MARXES HABITADAS: FANZINES, PAREDES, INTERVENCIÓNS EN ESPAZOS

Mais hai moita outra actividade destas poetas que podemos encadrar nesa vontade performativa de reocupar o espazo, tamén o literario. A autoxestión na edición queda manifesta na elaboración conxunta dos fanzines *Pelos e cousas*, do que se publicaron catro números entre 2011 e 2014, e *Cona*, dous números entre o 2014 e 2015. A participación das poetas que abordamos foi maior neste primeiro (máis fanzine se cabe, en tanto en canto a súa produción era máis artesanal, a distribución menos comercial, e o seu ton máis reivindicativo). Tamén cómpre sinalar a participación posterior de Xiana Arias Rego nalgún dos fanzines editados *ex professo* para acompañar as sesións de Picaversos no pub Modus Vivendi. Con todo, o material literario producido neste formato será abordado conxuntamente con outra bibliografía destas poetas en capítulos posteriores.

Tamén nas “ondas” radiofónicas da emisora libre de Compostela, Rádio Kalimera, desenvolveron bastante actividade tanto Xiana Arias como María Rosendo. A primeira participou moi activamente nos programas de *O fondo do aire é vermello*, espazo do Cineclube de Compostela que toma o seu título do filme homónimo de Chris Marker (*Le fond de l'air est rouge*, 1977). Os 20 programas, do 2010 ao 2012, pódense escoitar en <http://akalimera.org/category/fonoteca-de-extintos/o-fondo-do-aire-e-vermello/>), entre os que destaca “As desagradecidas” (número 17), onde, a partir do xénero do teatro radiofónico, e de textos de Bertolt Brecht, Elfriede Jelinek ou Jean Genet, Arias aborda as temáticas do ciclo que ela mesma organizara en novembro do 2011. Por outra banda, realizou colaboracións con “Alcachofa atómica”, espazo de música que tivo 10 programas entre o 2010 e o 2011. Pola súa parte, Rosendo participou moi activamente no espazo *M.U.G.R.E. nas ondas*. M.U.G.R.E. son as siglas de Mulheres Galegas Rebeldes i Engraçadas, e, de xeito semellante a *Transgresoras nas Ondas*, o programa de Mulheres Transgredindo, este espazo radiofónico reproducía as inquedanzas feministas deste

grupo de activistas. Foron 17 programas entre febreiro do 2014 e marzo do 2016, cunha pausa polo medio, e con temáticas tan variadas coma a música, o leigado das avoas, a deconstrución do amor romántico, o corpo, o dereito ao aborto, o lesbofeminismo, ecofeminismo, etc.

Por último cabe sinalar o activismo a través da okupación doutro espazo público: as paredes. A través dunha expresión contracultural como o graffiti, moitas destas poetas teñen desenvolvido diferentes accións. Hai alguna mostra audiovisual, caso de María Rosendo (<https://youtu.be/ZVY71tPFLHo>), e tamén explíctase esta actividade nalgún texto concreto, como no de Xiana Arias escollido para a axenda 2015 do Observatorio da Mariña pola Igualdade, dedicada a poetas galegas, que reproducimos aquí:

**8 de marzo**

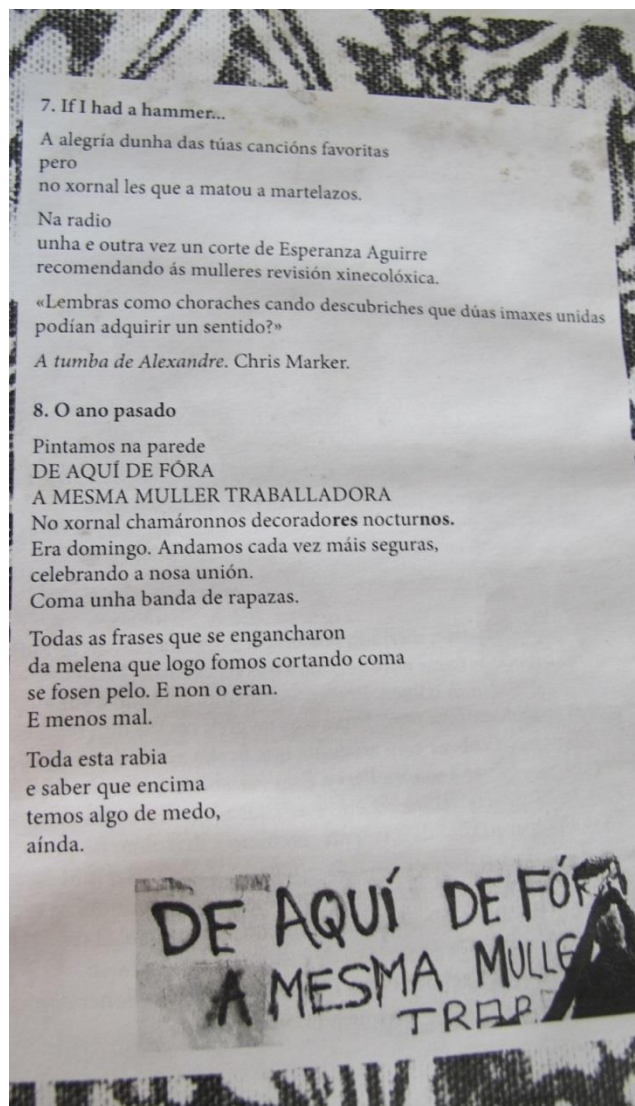
Pintamos na parede  
DE AQUÍ DE FÓRA  
A MESMA MULLER TRABALLADORA  
No xornal chamáronnos decoradores nocturnos.  
Era domingo. Andamos cada vez máis seguras,  
celebrando a nosa unión.

Todas as mentiras que  
se prenderon da melena que  
logo cortamos coma  
se fosen pelo  
Lara Tigre (Arias, 2015)

Este poema seguía á imaxe da poeta, escollida para ilustrar o mes de marzo, precisamente, nun escenario urbano cun spray na súa man dereita, tomada pola fotógrafa (tamén poeta) Charo Lopes. Esta foto podemos consultala na serie “Xiana depois da escola”, no blog da fotógrafa <http://charolopezfoto.blogspot.com.es/2012/12/xiana-depois-da-escola.html>. Aparece Xiana Arias no Parque de Belvís

realizando varias pintadas: vemos unha boneca cun ollo tapado cun parche, ao xeito dunha pirata, que é o símbolo do feminismo, que tamén empregara para a súa ilustración na parede do bar As Dúas. Tamén vemos algunha frase (“non abunda”), e, nunha das últimas imaxes, como Arias se descalza e ispe as pernas das medias. Precedente a esta, outra serie, “Xiana na escola” (<<http://charolopezfoto.blogspot.com.es/2012/11/xiana-na-escola.html>>), amosa á poeta co mesmo vestido e un pasamontañas nun patio de recreo, o do Centro de Ensino Plurilingüe La Salle, non lonxe deste parque. A fotografía que sae na axenda é a terceira da serie.

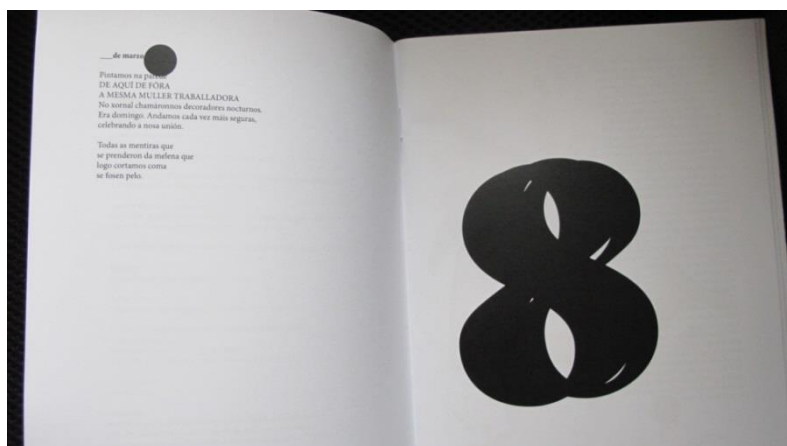
Polo feito de esta investigadora compartir a experiencia concreta á que se refire o poema, sábese que ten un referente real: unha serie de graffitis por Compostela na xornada previa ao 8 de marzo do 2010. Era un domingo pola tarde, a plena luz do día, e coas rúas cheas de xente. A aparición, nos días seguintes, da nova en *El Correo Gallego*, asinada por Carlos Deaño e ilustrada cunha foto do grafiti en cuestión, fala no seu último parágrafo, no ton criminalizante habitual neste xornal compostelán, de decoradores nocturnos, empregando o masculino como xenérico, cando se trataba de tres mulleres que actuaron coa luz do día, de aí a ironía que Arias reproduce no poema (<<http://www.elcorreogallego.es/santiago/ecg/deterioro-lamentable-pintadas-plaza-irman-gomez/idNoticia-524562>>). Este poema apareceu por primeira vez, algo máis longo no primeiro número do fanzine *Pelos e Cousas* (2011), pechando unha serie de oito, e precedendo á imaxe que ilustraba a noticia que o inspirou. Vemos que a súa xustaposición ao anterior poema, “If I had a hammer”, está chea de sentido: contrapóñense connotacións felices (“A alegría dunha das túas cancións favoritas”, en referencia á que lle dá título ao poema, “If I had a hammer”, de Peter Seeger (1949) e novas sobre violencia machista, “pero / no xornal les que a matou a martelazos”, e pecha o poema unha sentenza sobre a concatenación de dúas imaxes para espertar un significado novo, do filme *Le tombeau d’Alexandre*, de Chris Marker (1993), sobre Alexander Medvedkin.



Páxina do fanzine *Pelos e Cousas* 1 co poema “O ano pasado”, de Xiana Arias

Este mesmo poema apareceu despois no primeiro número do fanzine *Cona* (presentado no Modus Vivendi de Compostela o 14 de novembro do 2014), co título partido e xogando coa tipografía como se pode ver nesta imaxe, de xeito que se parte o título e o “8” ocupa

toda a páxina seguinte ao poema. A mancha negra circular sobre o poema non é fortuíta: aparecerá en todos os poemas / relatos deste fanzine, en diversos lugares.



Poema “8 de marzo” de Lara Tigre no primeiro número do Fanzine *Cona*

O mesmo grupo que desenvolvera esta acción (Xiana Arias, Nadina Bértolo e Lara Rozados) interveu con outra ocupación do espazo (o Círculo Industrial e Mercantil de Fene) na presentación do poemario *Nómade*, de María Rosendo, en maio do 2011: as tres, na súa quenda de intervencións, levantáronse de entre o público e dispuxeron e pegaron palabra por palabra un dos poemas de Rosendo, en cartolinas de cores, pola baranda dereita do Círculo, en completo silencio. A performance resultou de gran plasticidade e esteticamente moi atractiva para todas as persoas asistentes ao evento. Foi algo semellante ás pintadas cos versos de Rosendo que poboaron despois o parque de Belvís, pero politicamente correcto: as palabras de Rosendo ocuparon o espazo, non a golpe de spray, pero si de forma efectiva.

Por último, Andrea Nunes, desde o colectivo “As Candongas do Quirombo”, rexistrou videograficamente a acción realizada por máis



de 60 mulleres tamén por marzo do 2010, consistente en pintar a frase “Imos queimar a conferencia episcopal por machista e patriarcal” nunha parede na Avenida de Lugo en Compostela, á súa altura entre a escalinata do Cebreiro e o Camiño da Ameixaga (o vídeo non está disponible na rede, mais pode verse na exposición *Alén dos xéneros*, no momento de depósito desta tese no MARCO de Vigo, despois de pasar polo Auditorio de Galicia, en Compostela). O ano seguinte realizan un vídeo onde amosan os graffitis cubertos por novas capas de pintura, *Paredes mudas*, (<https://vimeo.com/29963121>) coma no filme de Matt MacCormick do 2002, *The subconscious art of graffiti removal*, malia este incidir máis nas letras e mensaxes que aínda se intúen tapadas pola pintura ca na nova “obra de arte” que supón a súa cobertura, como facía o filme de MacCormick.

Daquela mesma acción na Avenida de Lugo e da súa organización previa tirou María Rosendo a inspiración para os versos:

Cando falemos en chave  
diremos quilos de castañas  
e ósos de cereixa.  
  
aínda non o sabes  
mais imos estourar  
o carriño de Porta Faxeira (Rosendo, 2011:42).

Xa que nas mensaxes previas para conseguir organizar a 60 mulleres (unha por cada letra da frase e algunhas mais de apoio) de cara á realización do graffiti sen espertar sospeitas foi necesario un “código secreto” nos correos electrónicos entre elas, que falaban de quilos de castañas para levar a un magosto para realmente dar conta das adhesións que se conseguiran.

Para unha historia en detalle do graffiti podemos consultar o volume de Sandrine Pereira *Graffiti* (2005), ou *Le livre du graffiti*, de Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux e Denys Riout (1990). A



pintada na rúa remóntase á Antigüidade, ou máis alá se pensamos en Altamira, na necesidade de materializar mensaxes nas paredes. Ten unha clara vontade de transgresión e de intervención directa no espazo público, e normalmente é practicada polas clases subalternas e colectividades con menos recursos. “En parte, la función del graffiti es la misma desde la Antigüedad: contribuir al establecimiento de lo público hablándonos de la subcultura, la resistencia, el sacrilegio y la blasfemia” (Rodríguez Barcia e Ramallo, 2015: 133). Se ben se considera “pintada” calquera manifestación verbal ou icónica disposta en grandes superficies, polo xeral urbanas, con mensaxes reivindicativas e de contido político e social, e o graffiti aquilo que ten maior vontade estética e de estilo (2015: 134), os límites tampouco adoitan ser precisos. Podemos distinguilas entre manuscritas ou estarcidos (*stencil*<sup>44</sup>), segundo a técnica pictórica; segundo se son verbais, icónicas ou mixtas, ou ben deturpacións de pintadas previas; se son monolóxicas ou réplicas, en canto á reproducibilidade; egocéntricas, localistas ou universais segundo o ámbito; e clasificalas segundo a temática, lingua e normativa e formas de autoría. Neste caso, as pintadas son totalmente anónimas, practicamente na súa totalidade verbais, aínda que adoitan decoralas cun símbolo do feminismo, universais, en galego (aínda que con diferentes normativas, sexa a RAG no caso de Arias ou a AGAL no de Rosendo), e a técnica maioritaria é a manuscrita, aínda que nos consta, malia non telo documentado, o emprego do estarcido ou *stencil* por parte de Arias na xornada previa ao 8M.

---

<sup>44</sup> O *stencil* ou estarcido é unha técnica pictórica que consiste en empregar un calco cun debuxo recurtado ou patrón, método que permite reproducir en serie a imaxe representada.



Traballo de borrado do graffiti de Arias, Bértolo e Rozados feito na tarde do 7-3-2010, documentado polo xornal El Correo Gallego (Fotógrafo: Ramón Escuredo).

Esta é unha técnica contracultural, non autorizada, pública, reivindicativa, identitaria, froito da iniciativa de minorías activas (Rodríguez Barcia e Ramallo, 2015: 134-135). “La voluntad de connotación y movilización social se multiplica todavía más en tiempos de crisis y de incertidumbre e inestabilidad política. En estos contextos, la ciudad se convierte en el soporte privilegiado tanto del discurso alternativo, crítico y emancipador como del de su oponente” (2015: 132), unha das moitas ferramentas de intervención no espazo público que empregan estas poetas.



## **5. Xogo, teatralidade, videocreación: hibridación de códigos para rachar cos límites**

Este capítulo preséntase como o de organización máis complicada, en tanto en canto resulta moi difícil, en ocasións, determinar unha clasificación ou propor unha categorización dos formatos, xéneros ou códigos cos que estamos a traballar. Mais é claro que a base de toda a investigación é o traballo poético destas autoras, este chega a ramificarse en tan diversas formas e xéneros, cuxos límites están por veces tan pouco claros, que nos é necesaria unha análise máis alá do literario (a que ten que ver coa semioloxía teatral ou coa linguaxe cinematográfica) para chegar a acometer os seus textos.

### **5.1. POEMAS DRAMATIZADOS**

Para comezar falando de teatralidade na poesía temos que abordar, ineludiblemente, á máis veterana das catro poetas, cunha moi vizosa traxectoria no campo das artes escénicas: Paula Carballeira establece constantemente un diálogo interxenérico entre narrativa (concretamente a narración oral), poesía e teatro, e veremos que a súa poesía toma corpo (e voz) no escenario de xeitos diversos.

A súa compañía, Berrobambán traballa dende o 96 no teatro, moi especialmente no destinado a público familiar ou escolar, con

programas pedagóxicos de animación á lectura, concertos didácticos, e obras de teatro propiamente, ademais de elaborar materiais didácticos (impresos ou electrónicos). Co espectáculo de clown mudo *Diariamente* chegou ás programacións de Corea ou Canadá, e nos últimos anos, as súas propostas foron cada vez máis ambiciosas, á procura de fixar materiais de calidade para o público infantil, considerándoo co mesmo respecto que ao público adulto. *Boas Noites* (2007) supón un punto de inflexión na traxectoria da compañía, que, asentada xa na súa profesionalidade e capacidade de innovación, emprende *Bicharada* no 2009. Houbo un intento de achega ao público adolescente cunha reflexión sobre a violencia, *Pressing Catch* (2010), escrita tamén por Carballeira, que tivo un percorrido moi curto, malia o grande esforzo realizado na difusión.

Logo desta “caída”, nun período de crise económica global especialmente duro coa industria cultural, e dentro desta, especialmente incisiva co sector teatral, nace a idea de trasladar o poemario *Contatrás II-I* (2011) a dous espectáculos: un para público adulto (*Avestruz en terra allea*) e outro para público infantil (*A folla máis alta*), no 2011. Despois de moito traballo colectivo, concibido como un proceso desenvolvido en equipo e en constante progreso, resulta *A folla máis alta*, que se estrea o Día de Reis do 2012. A obra constitúe un exercicio autorreflexivo, en que a compañía se demostra nun momento de madurez, precisamente, probada en recoñecer a imposibilidade de sermos nunca seres totalmente adultos, completos, perfectos ou acabados, asumir a inestabilidade do mundo en permanente cambio en que vivimos, e ter, con todo, a capacidade de seguir marabillándonos e sorprendéndonos. Velaí a complexidade da mensaxe, que nesa súa dobre dirección chégalles a nenxs, desmitificando e botando abaixo moitos dos contos de fadas en que se funda a civilización occidental, e a adultxs, desmontando outros mitos especificamente destinados a eles (o “éxito”, a capacidade de control sobre a propia vida, etc.). Atopamos aquí a primeira transgresión: non hai final feliz, nin maniqueísmo, nin lección moralizante, neste espectáculo de Berrobambán.

*A folla máis alta*, de Berrobambán, foi dirixida por Chiqui

Pereira, David Loira e Xosé Carlos Hidalgo sobre o poemario de Paula Carballeira *Contatrás II-I* (2012, reedición ampliada da do 2006). O elenco estivo composto por Paula Carballeira, Chiqui Pereira e Carlos López, quen tamén se encargou da música. O deseño da escenografía e o vestiario é de Xosé Carlos Hidalgo (tamén ilustrador do libro), quen ademais leva o deseño gráfico da peza, xunto con Nadina Bértolo. Completaban a ficha técnica Cloti Vaello na realización do vestiario, Clara Nieto no deseño de son, Pedro Fresneda no deseño de iluminación e María Rosendo na produción.

Este espectáculo funcionaba en claves que lle permitían chegar a dous tipos de destinatario: por unha parte, o público infantil, ao que Berrobambán ten dedicado a maior parte da súa produción escénica; e pola outra, aos espectadores e espectadoras adultos. Xa era habitual na traxectoria desta compañía a execución de espectáculos que permitisen un dobre nivel de lectura, pero neste caso o espectáculo parte dunha vontade explícita de servir para os dous públicos, e facilitar a súa recepción conxunta: non se trata xa de que os pais e nais “leven” os nenos e nenas ao teatro, senón de que asistan a ver a representación e a gocen con eles. Por outra parte, é interesante observar como opera a translación da linguaxe poética á dramática, e como se utilizan os textos poéticos como base para o desenvolvemento do guión.

Para este traballo, ademais das impresións recollidas durante as tres primeiras representacións do espectáculo (6, 7 e 8 de xaneiro do 2012), cóntase cun rexistro videográfico correspondente á segunda función (a do día 7), realizada por Pablo Cayuela e Raquel Rei, e dispoñible na canle de vídeo Vimeo (<http://vimeo.com/37182086>). Contamos tamén co guión do espectáculo, cedido pola compañía, e co poemario de Paula Carballeira *Contatrás II-I*.

Despois da “aventura” d'*O refugallo* (2013), novamente unha obra de Carballeira premiada co Manuel María de literatura dramática infantil, con música en directo, da man de Nacho Sanz, e catro actrices e actores, emprenderon, xa en marzo do 2014, a “segunda parte” do proxecto *Contatrás*: estréase *Avestruz en terra allea*, co elenco

integrado por Chiqui Pereira, Paula Carballeira e Nuria Sanz, dirección de Chiqui Pereira a partir do texto de Carballeira e exercicios de improvisación, e música de Nacho Sanz. Do deseño de iluminación encargouse Baltasar Patiño; da escenografía, Xosé Carlos Hidalgo (deseño) e Fran Corral e Mariña de Toro (realización); do vestiario, Leticia Delgado; do asesoramento coreográfico, Olga Cameselle. Neste espectáculo, a investigadora realizou labores de axudantía de dirección, polo que viviu moi de preto o proceso de creación. Ben é certo que desde os seus comezos á actualidade, *Avestruz* sufriu varias modificacións, en aras, sobre todo, de simplificar a execución do espectáculo en canto a transporte de escenografía e persoal técnico, para mellor adaptarse á (crúa) realidade das programacións de teatro galego na actualidade, tendentes a un investimento cada vez menor. Para delimitar o corpus, cinguirémonos á primeira versión do espectáculo, para o que contamos, ademais da experiencia vivida como axudante de dirección, e do guión orixinal, co rexistro videográfico, dispoñible en internet, do día da estrea: <https://vimeo.com/93195395>. O vídeo foi gravado por Pablo Cayuela e Illa Bufarda, o 29 de marzo do 2014 no Teatro Principal de Compostela.

Recentemente (do 2015 ao presente) a compañía desenvolveu as montaxes *Xurdefet* (inspirada no poema “Jour de fête”, de Jacques Prevert, e moitos outros deste autor, novamente unha creación colectiva de Paula Carballeira, Chiqui Pereira e Nuria Sanz) e *A deshoras*, unha revisión dos contos clásicos con Nuria Sanz e Chiqui Pereira, dirixidos por Paula Carballeira, en escena. O seu último espectáculo, “Acouga”, está pensado para nenos e nenas de 1 a 3 anos, e preséntano así:

"Acouga" é un espectáculo pensado cunha intención poética, a da evocación das palabras, a da recreación da música da linguaxe. O xogo escénico ponse ao servizo dun momento compartido onde personaxes da mitoloxía galega como "A Meniñeira" ou "Pedro Chosco" toman

corpo para descubrírnos a esencia do fantástico, que é a aprendizaxe do mundo. Nada mellor que acompañalos nesta aventura, a dos inicios da linguaxe, con toda a súa capacidade de suxestión (Berrobambán, 2018).

Percibimos unha clara evolución cara a un teatro cun grande poder evocador, que experimenta coa poesía, ou que bebe directamente dela, coma no caso do espectáculo inspirado en Prevert, e que apela, como explicaba Carballeira nun artigo de opinión (2017) á escoita activa, a permitir que aflore a capacidade de evocación e conmoción do público miúdo.

#### **5.1.1. Dramaturxia: a configuración dun espazo simbólico.**

Non estamos, nos dous casos (*A folla máis alta* e *Avestruz en terra allea*), perante unha dramaturxia naturalista ou realista, senón que Berrobambán entra no plano do simbólico, a través dunha semiose continuada (acudindo a Hormigón, 1991: 83) en que se traballa con signos que á vez representan outros signos. Esta cadea de significacións insírese nun espazo non mimético, nin definido: como adoita pasar no teatro infantil, situámonos nun tempo e espazo dramaturxicos imprecisos (Tejerina, 1993: 98), que poderían ser o aquí e agora, pero tamén calquera outra época, calquera outro lugar. No caso de *Avestruz*, o tempo é inevitablemente o presente. Un presente que ademais preséntase cíclico, e que en ocasións chega a ralentizarse ou acelerarse, como veremos.

Cómpre ter moi presente a cuestión lúdica, sempre presente na escrita de Carballeira (vid. entrevista en anexos) e nas creacións de Berrobambán. O dramático e o lúdico van da man nestas creacións para desenvolver todas as potencialidades creativas do xogo, e interpelar ao público pedíndolle unha escoita activa. É unha toma de posición, que a crítica non sempre capta (López Silva, 2015), e que, en conversas persoais cos membros da compañía, asúmese como un risco



comercial, polo carácter pexorativo que se lle apón social e culturalmente (aínda) ao xogo, mais asúmese, conscientemente. A este respecto, xa desde o Medievo existe esta perspectiva, como indica Gavin Bolton (1984) a través de Kolve (1966: 14-15): “O que en realidade importa é que o feito de que o drama se situase na mesma posición unha actividade que non se consideraba seria, coma o xogo, as diversións e as distraccións, permitía que aparecesse unha actitude de “é só un xogo”, a un tempo desdeñosa e tolerante” (Bolton, 1984: 111). Tamén recolle este autor a definición que Charles Marowitz (1978) fai do actor como “alguén que lembra”, unha perspectiva da persoa que actúa que lle acae totalmente a este teatro de Berrobambán (Bolton, 1984: 157):

No nivel máis simple, alguén que lembra o seu texto, as súas claves, os seus movementos, as súas notas, abotoar a petrina, atar os cordóns dos zapatos (...)

Noutro nivel, un actor é alguén que lembra o que se sente ao ser desdeñado, ao ser orgulloso, ao estar irritado ou ao ser tenro (...) un actor lembra o “sentir” de todos os sentires que algunha vez sentiu ou algunha vez sentiu nos demais (...)

A un nivel máis profundo, un actor é alguén que lembra os primitivos impulsos primordiais que habitaban no seu corpo antes de que fose “civilizado” e “educado”. Lembra o que se sente ao padecer unha fame extrema ou unha see intensa, un odio irracional ou unha alegría enorme (Marowitz, 1978: 26-27).

Esa función de “lembrar” está moi clara a través destes espectáculos de Berrobambán que veñen dun poemario e dun traballo de creación colectiva fortemente radicados na memoria, persoal e colectiva.

#### 5.1.1.1. Simbolismos: o dobre e os xoguetes

Para recrear este xogo coa memoria establécese un xogo de correspondencias entre o espazo textual e o escénico mediante elementos que configuran á vez o espazo e a acción dramática. A escenografía funciona como “escrita no espazo tridimensional”, nos termos de Patrice Pavis (1998: 173): de feito, o papel e as caixas pintadas con pintura que imita lousa negra, e a idea de escribir, debuxar, borrar, romper, e xuntar pezas de crebacabezas (*A folla máis alta*), elevan ás tres dimensións os poemas e ilustracións en que ten a súa orixe o espectáculo. Tamén o feito de que os elementos estean á vez presentes e re-presentados, asenta a idea da repetición, que desenvolveremos máis adiante: os instrumentos están pintados nas caixas, a vasoira aparece detrás do seu debuxo, o aro, a almofada ou a corda materialízanse logo de ser debuxados, a figura humana cun cántaro na cabeza corporalízase nun dos actores, ou as caixas con asentos debuxados da escena 2 sérvenlles para sentar sobre elas na “nave espacial” (aquí o referente non é o obxecto físico representado, senón a súa función).



Primeira escena d’*A folla máis alta*, con, de esquerda a dereita, Paula Carballeira, Carlos López e Chiqui Pereira.

No caso de *Avestruz*, veremos como as caixas en tanto elemento escenográfico adquiren outra dimensión: o propio Pereira explicaba no texto empregado para o programa de man que aquelas caixas negras, brillantes e lisas d'*A folla máis alta* son agora caixas de cartón, vellas, mesmo rotas ou gastadas, coma as que se empregarían nunha mudanza. A mudanza, o feito de gardar as cousas en caixas como xeito de organizar a vida para o transporte, para o cambio constante, é a clave deste novo espectáculo. Esas caixas de diferentes tamaños convértense en “cofres do tesouro” onde cadaquén garda os seus recordos (Escena 4, Familia), en escenario para a cabeza de Nuria (Escena 5, Ser filla, ser nai), en túneles, en armariños do baño ou en cabezas (Escena 6, Xiana), en árbore de Nadal (Escena 7, As preguntas trampa), en diana e caixiña de dardos (Escena 11, Agarrar a felicidade coas unllas), en máquina “comecartos” (Escena 12, Félix), ou, directamente, en maletas para a marcha (Escena 14, Belén).

Xógase moito coa idea do dobre: cando se fai simultánea a proxección da fotografía de infancia de cada un dos actores / actriz coa súa presenza e monólogo en escena, por exemplo, n'*A folla máis alta*. É moito máis clara no caso de Chiqui, que aparece na súa fotografía de pequeno co *hula hoop*, e tamén no monólogo: o texto “Dando voltas” e o movemento co aro representan o mesmo que se ve na imaxe. Mais nos tres casos a proxección actúa como un espello retrospectivo que permite volver ao pasado e facelo simultáneo co presente. Kowzan (1992: 184) refírese á proxección (cinematográfica) en escena como un signo de grao composto: a acción transcorre simultaneamente noutro lugar (acontece así coa recreación de África na escena 11), ou trátase dos soños do personaxe. Neste caso, o que se fai simultáneo mediante estas proxeccións (fotográficas) é o tempo: pasado e presente.

Na escena sexta de *Avestruz*, por outra parte (“Xiana”) atopamos de novo ese xogo de dobres: as dúas actrices interpretan a dúas nenas... Ou a unha nena e o seu reflexo no espello, mentres Chiqui recita o poema “Xiana”. Pode tratarse de dúas caras da mesma persoa,

que xoga a se descubrir a si mesma no espello, mentres fai unha “trastada”: a barra de beizos coa que a Xiana do poema pon perdido o cuarto de baño convértese aquí nuns aerosois que pulverizan auga, pero que podemos relacionar cuns aerosois de pintura semellantes aos empregados nos graffiti.

Entran aquí unha chea de referentes: a escena dunha nena ou neno ensuxando todo con maquillaxe ou con pintura é unha constante na vida cotiá e tamén na literatura. Pódese lembrar unha escena da novela de Miguel Delibes *El príncipe destronado* (1973) que foi levada ao cine por Antonio Mercero co título *La guerra de papá* (1977) en que Quico, o protagonista, maquilla á súa irmá aínda bebé cun lapis de beizos da nai, e fan moitas outras falcatuadas no baño, sen sabéreno, pois realmente están xogando a imitar ás persoas adultas, até que soan os tacóns da nai próximos, e o protagonista asústase, garda todo a correr e fai por acusar á pequena “A ti no te pegan, Cris” (Delibes 1997: 122-123). Xiana, propiamente, é unha rapaza real (que tamén inspirou a protagonista da obra *Boas noites*). O feito de que “as Xianas” empreguen aerosois para pintar lévanos directamente á arte do graffiti, unha forma de expresión artística contracultural nacida, probablemente, cando os primeiros poboadores e poboadoras da terra comezaron a pintar nas cavernas, e que acada a súa época de maior desenvolvemento ao abeiro das culturas *hip hop* e *punk*, entre a década dos 70 e a dos 80 do pasado século. Incluso, se cadra de forma inconsciente, hai aquí unha homenaxe a outra Xiana real (a poeta Xiana Arias, tamén obxecto de estudo desta tese), que na súa práctica poética e artística inclúe o *graffiti* (como puidemos ver no capítulo anterior). Por último, un referente clave na literatura normalmente clasificada como infantil é a Alicia de Lewis Carroll, concretamente, *Trough the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871). Nesta narración, a pequena Alicia non se mete polo tobo dun coello, senón que “atravesa” un espello e atopa un mundo estraño, coma o “Wonderland” anterior, onde está a xogarse unha xigantesca partida de xadrez. Este xogo do espello e do dobre conecta coa idea de simetría da que fala o fotógrafo e escritor Vítor Vaqueiro:

A simetría, de certo, resulta susceptíbel de definición dun punto de vista matemático (translación e duplicación a respecto dun punto, dun eixo, dun plano) ou físico-químico (inalterabilidade de leis tras unha operación) mais connota tamén outras ideas de natureza máis estritamente poética, literaria ou intuitiva. Esas ideas a que me refiro suxiren en nós as nocións de orde e equilibrio, de vontade organizadora, de exercicio sobre formas especulares do punto de vista numérico -capicúa- ou literario -palíndromo-. Propoñen, igualmente, a presenza física do espello -polo tanto, do autorretrato- e, como lugar en cuxa superficie acontecen feitos extraordinarios, da maxia e o acto mítico (Vaquero, 2005: 49-50).

Do mesmo xeito, unha das Xianas “rompe” ao final desta escena co xogo do espello “atravesándoo”, para colocar, acusadoramente, o seu aerosol no “terreo” da outra. *Alicia* é unha obra clave para Carballeira, que influíu no seu texto *Alicia & Alicia* (onde xoga con esa reduplicación de Alicia unha vez máis) e que podemos percibir aquí de novo. Por último, acudindo ás teorías freudianas sobre o desenvolvemento psicosexual, atopamos na infancia ese carácter “perverso polimorfo”, esa fina barreira (coma a barreira do espello) entre o xogo e a maldade, entre a brincadeira e a falcatuada. Para Freud, a “perversión” non é un termo que estea a xulgar nin negativamente connotado, senón que serve para designar a conduta fóra das normas socialmente aceptadas, connatural nas primeiras etapas da infancia, cando a socialización das persoas aínda non integrou certos “límites” da moral:

DISPOSICIÓN PERVERSA POLIMORFA. Es muy interesante comprobar que bajo la influencia de la seducción puede el niño hacerse polimórficamente perverso (...). Nos enseña esto que en su disposición peculiar trae ya consigo una capacidad para ello. La

adquisición de las perversiones y su práctica encuentran, por tanto, en él muy pequeñas, porque los diques anímicos contra las extralimitaciones sexuales, o sea, el pudor, la repugnancia y la moral, no están aún constituidos en esta época de la vida infantil o su desarrollo es muy pequeño (Freud, 1972: 56) .

O espazo escénico constrúese e deconstrúese constantemente: aínda que haxa lugares concretos que son nomeados (África, a India), entran nunha tipificación do exótico, nunha recreación que ten que ver co soño, co espazo do imaxinable. No caso de *Avestruz*, atopamos un espazo que non é amable: coa metáfora da avestruz levada desde o seu medio natural en África até as granxas galegas, represéntase a incomodidade da persoa adulta na(s) súa(s) nova(s) pel(es). A caixa convértese nun refuxio onde gardar a infancia (velaí o emprego de fotografías, xoguets e outros recordos, persoais dos propios actores e actrices, na escena 3), pero tamén en maleta para escapar, coma en “Belén”. Nas dúas obras xógase con varios elementos escenográficos para configurar novos decorados, pero estes non son senón imaxinarios, simbólicos, entran no terreo de “xogar a que é coma se...”, e este carácter lúdico da representación dentro da representación artella o simbolismo da obra. Estes elementos constitúen signos de primeiro e segundo grao (Kowzan, 1992: 180), en tanto connotan unha idea, ademais de representarse a si mesmos. E aínda cabe salientar a súa recorrencia como xoguets, polo que son cargados dunha nova significación. Roland Barthes escribiu dos xoguets, en *Mythologies* (1957), concretamente dos chamados “de imitación” (bloques de construción, bonecos, coches, casiñas, etc.), que configuran un microcosmos que representa o mundo adulto a pequena escala, preparando os nenos para aceptalo coas súas normas. E tamén para se sentir propietarios ou donos de cousas, usuarios, nunca creadores. Pero aquí Berrobambán utiliza xoguets “precarios”, que non son os de imitación habituais, senón obxectos cotiáns dotados dun novo significado a través do xogo. Imos ver algúns exemplos d'*A folla máis alta*:

— O aro das primeiras escenas: funciona como xoguete ao uso, para o *hula hoop* (facelo xirar arredor da cintura), cando Chiqui o utiliza na escena cuarta, “Dando voltas”. Pero antes, serviulles aos tres actores para representar o universo, ou a órbita dos planetas (na escena terceira, “A viaxe en nave espacial”) e para simular un volante ou unha fiestra, metonimia da nave na escena segunda, “Contatrás”. E tamén, metaforicamente, para representar o carácter cíclico do tempo, cando Paula xoga a viralo e á vez, dar voltas ao seu redor, mentres di as palabras “Seguimos querendo ser maiores”. Redundan nesta idea os movementos que imitan a rotación e translación dos planetas, que realizan os actores na escena terceira: Carlos manexa un aro pequeno mentres os outros dous actores xogan co aro grande (aparece outra vez a idea do dobre, de reproducir o pequeno a escala máis grande, propia dos xoguetes), ao seu redor.

— O carro de supermercado da escena oitava (“Paulo”), que, guiado polos dous actores con cadanseu instrumento de percusión, convértese en carro de emperador e transporta a actriz. O público infantil identifica así un referente da súa vida habitual e percibe as súas posibilidades lúdicas.



Imaxe da escena 8, “Paulo”, d’A folla máis alta, de Berrobambán



– A vasoira da escena novena (“Roque”), ademais das connotacións que a relacionan coa maxia e as bruxas, serve para agocharse detrás (a idea de medo refórzaa o actor cun tremor das pernas) ou como tótem, cando efectúan unha danza circular arredor dela (xa é un signo de terceiro grao).

– A corda que na escena décimo quinta (“As historias complicadas”) ata a Carballeira e López funciona de forma polisémica, como símbolo, primeiro do sometemento, e na seguinte escena (a 16, “Unha historia sinxela”), do amor. O feito de que estas dúas escenas sexan consecutivas está dirixido ao público adulto, que si ten a capacidade de identificar o risco de as relacións amorosas convertérense en relacións de dominación.

– E cómpre ter en conta o poder sónico das caixas: instrumentos musicais, pezas de crebacabezas, bloques de construción, ou soporte para debuxos (re-significando o que aparece debuxado sobre elas).

E tamén de *Avestruz en terra allea*:

– O xogo de imitación nos movementos do principio (e que, ciclicamente, serán repetidos ao final): os nenos e nenas xogan a imitar á xente adulta, e aquí os tres personaxes desenvolven unha serie de movementos mecánicos asociados á idade adulta que combinan co “querer coller algo das alturas e non chegar”, que pode enlazar co espectáculo anterior: Chiqui pon a gravata, garda as chaves no peto e traballa cun ordenador; Nuria pinta os ollos, bate uns ovos para facer unha tortilla e saca cartos dun caixeiro; Paula depila as pernas, conduce e abre unha porta cunha chave. Non empregan elementos, só mímica, e refórzana coa repetición constante e co texto “Eu quería medrar”.

– A casa de xoguete: unha das caixas serve para representar o fogar na escena terceira, “Sempre é unha palabra difícil de entender”.



– Nas caixas gardan xoguetes e recordos que van sacando na escena cuarta, “Familia”, e que lles permiten transformarse noutros personaxes: as gafas, a vaquiña de goma e a foto da nai e da irmá de Chiqui; o trenciño de madeira, as fotos dos fillos, pais e irmáns de Nuria, a gravata e as gafas; o nobelo, as caracolas, a pelota, as fotografías dos irmáns e pais de Paula. Son elementos escenográficos pero tamén obxectos que teñen un valor emocional determinado para os membros do elenco, que fixeron cadanseu exercicio de improvisación e introspección autobiográfica para esta escena a partir deses obxectos.

– O teatriño de xoguete no que Nuria mete a cabeza en “Ser filla, ser nai” (escena quinta). Coma nun xogo de matrioskas, asistimos ao teatro dentro do teatro, e a Nuria representando mimicamente, apoiada polo texto, os papeis de nai e filla, asumindo ela as dúas personaxes (dúas identidades que son á vez características dela propia).

– Os aerosois-lapis de beizos en “Xiana” (escena sexta). Son un elemento que representa a transgresión da norma, por pertenceren ao mundo adulto e, en mans dunha nena, converterse en “arma” para facer trastadas.

– A decoración da árbore de Nadal, en “As preguntas trampa” (escena sétima): as grilandas que Paula utiliza para decorar o seu propio corpo e as estrelas que se convarten en motivo de disputa e competición entre os irmáns. Son un elemento tremendamente simbólico: ten un carácter non exclusivamente decorativo, senón relixioso e cultural, e convértense en xoguete na medida en que o seu poder simbólico serve para competir. As luces de Nadal, e o feito de prendelas ou apagalas, son outro elemento de loita polo poder.

– A roupa de festa e perruca na escena novena, “Complicarse a vida”. As actrices xogan a vestir a Chiqui de muller coma se fose unha boneca, cousificano. Semella unha “réplica” por un momento semellante co vestiario en que a cousificada era Paula por Chiqui, *n’A folla máis alta*. Neste momento do espectáculo, asistimos a un tránsito

da infancia (primeiras escenas de recordos da familia) á loita pola definición da identidade e a integración que se dá na adolescencia, da que esta escena é un claro exemplo.

- A diana e os dardos / “coitelos nas costas” na escena décima, “Agarrar a felicidade coas unllas”. Agora xa é un xogo “de adultos”, propio dos bares, o que lles serve aos personaxes para reforzaren o seu texto.

- A máquina “comecartos” na duodécima, “Félix”, tamén un xogo adulto. Neste caso o que se xoga é a felicidade.

- As gafas na décimo terceira, “Ausencia”. Sérvenlle a Paula para se integrar e ser recoñecida como unha igual polo grupo, cando eles parecen ignorala. Quita as gafas de Nuria e ponas ela mesma.

Alén destes obxectos-xoguete, hai outra categoría de signos, con particular potencia simbólica: os debuxados con xis sobre as caixas negras en *A folla máis alta*, que en ocasións se “materializan”: así, cando Chiqui debuxa un aro nunha das caixas, na escena primeira, sácao de debaixo do papel triturado que cobre o chan, ou cando Paula pinta unha almofada noutra das caixas, na escena quinta, “Os sonhos”, a continuación extráela da propia caixa. A representación pictórica tan vinculada ao ámbito escolar (con xis sobre lousa) é tamén un dos primeiros estadios da aprendizaxe para as crianzas, e aquí utilízase cun carácter case “máxico”: aquilo que é debuxado toma corpo. Debuxo e teatro alíanse na elaboración da linguaxe simbólica:

un libro ilustrado puede perfectamente equivaler al despliegue de un espectáculo teatral ante los ojos de un niño. Y viceversa, un espectáculo teatral puede perfectamente equivaler al despliegue de una gran imagen narrativa ante los ojos de un niño. Es más, los primeros dibujos infantiles, en la etapa que Lowerfeld (1942) califica de garabateo, no son sino amplios y

expresivos docudramas ejecutados por los niños, que encuentran en el lenguaje simbólico y los signos gráficos su modo de expresión y representación primigenio (Durán, 2007: 44).

Vemos que aquí se produce unha tripla representación: do xoguete en tanto representación da realidade, para os actores e actriz que encarnan nenos e nena, e do debuxo, á súa vez. Ao tempo, todo ten lugar sobre un escenario, onde están a coller “corporeidade” os poemas dun libro.

Noutro momento, o debuxo terá capacidades narrativas, cando Carballeira constrúe a historia correspondente ao poema “Belén” (escena sétima): empeza por debuxar o rostro e escribir o nome da protagonista sobre a caixa e pór a caixa sobre o propio rostro, coma unha máscara. Despois vai debuxando sobre a caixa (e escenificando con mímica) aquilo que conta, pero ao tempo vai borrando as caras da caixa contra o abrigo. Aproveita o recurso de debuxar e borrar para engadirlle outro nivel narrativo á historia que conta, e facer tamén do poema xogo, explotando a polisemia do texto: “vou buscar a Belén, que agora mesmo non sei ben onde está”. Encadea esta narración debuxada (e inmediatamente borrada) cun momento de interacción co público, recurso moi habitual no teatro infantil: métese polo medio del preguntando por Belén (e na gravación concreta que utilizamos, incluso dá con ela<sup>45</sup>). En resumo, o xogo, o xoguete e o debuxo actúan durante toda a obra como signos complexos, en que o referente e o significante (acudindo aos termos de Charles Sanders Peirce, 1974<sup>46</sup>)

---

<sup>45</sup> A amiga de Carballeira e tamén de Chiqui Pereira Belén Rial estaba entre o público, o que propiciou un momento de alegría “extradiexética” ao atopar a autora-actriz á persoa que inspirara o poema-escena. O efusivo encontro entre as dúas amigas, por desgraza, queda fóra do campo da grabación, que só recolle o escenario.

<sup>46</sup> O índice ou dicisigno / signo dicente é o signo que denota o seu obxecto (Peirce, 1974: 30), existe unha conexión dinámica entre os dous (1974: 60): ten unha relación de causa-consecuencia con el. Entraría na categoría peirceana da

son o mesmo, establecendo unha posta en escena simbolista, non mimética. Resulta curiosa a ambivalencia deste poema: emprégase tamén no espectáculo *Avestruz en terra allea*, pero con outro sentido totalmente diferente (o dunha liberación), a través dun obxecto simbólico (unha maleta) e un cambio na voz enunciativa: o actor que recita un poema é un home, Chiqui, encarnando unha masculinidade hexemónica. Belén, interpretada agora por Carballeira, quere fuxir. Tamén o poema “El” é empregado de novo no espectáculo para público adulto. Estudaremos con máis detemento a polisemia destes dous poemas ao chegar á análise dos signos.

#### 5.1.1.2. Ruptura co tempo lineal: circularidade e repetición.

No tempo, coma no espazo, existe certa indefinición tamén, en ambas as dúas obras: a única coordenada temporal no espectáculo é un presente que enuncian os actores con respecto a un pasado que lembran. Para estudar a estrutura dramática da obra, realizamos unha división en secuencias: no caso de *A folla máis alta* correspóndense con unidades textuais (coas 19 escenas en que se divide o guión), e outras, integradas polo medio destas, son secuencias de movemento. Están marcadas tamén por cambios significativos na luz e na música (en directo ou gravada). Resultan, en total, vinteseite, que se poden agrupar en tres macrosecuencias ou actos (pódese consultar o anexo para ver o detalle das secuencias). Con *Avestruz en terra allea*, as escenas están máis delimitadas. Ás dezasete do guión orixinal cómpre suprimirlles unha que finalmente non entrou no espectáculo, polo que quedarían 16 secuencias. Poderían corresponderse coa estrutura clásica lineal de presentación, nó e desenlace, pero a estrutura é máis complexa: de carácter cíclico, baséase na repetición, aínda que é unha repetición evolutiva, como veremos.

---

“segundidade”. Dos tres tipos de signo que Peirce establece (sintoma ou índice, con esa relación causa-efecto entre referente e signo; símbolo ou icona, onde existe unha relación de semellanza entrambos; e signo, onde a relación é de arbitrariedade), é o primeiro: entramos no terreo da sintoma, a pegada, a proba.

O principal elemento que dota o espectáculo de circularidade son, no caso d'*A folla máis alta*, as caixas negras que actúan como bloques de construción ou coma pezas dun crebacabezas, e van constituír unha isotopía, que ten que ver coa construción do eu, co crecemento: a repetición do movemento destas caixas serve como transición que marca os tres bloques ou actos da obra. Esta comeza cos actores pasándose as caixas entre si coma se fosen pelotas, reproducindo o xogo infantil, e construíndo columnas con elas onde aparecen os seus nomes escritos, na primeira escena de presentación (primeiro estadio: infancia, recoñecemento da individualidade e caixa como xoguete); despois do que podemos identificar como o primeiro bloque, logo da escena sexta “Dando voltas”, volven realizar este intercambio de caixas; logo do segundo bloque, que remata na escena décimo quinta, “As bruxas”, volve ter lugar un novo intercambio, cunha novidade, en que as caixas se converten en instrumentos de percusión (segundo estadio: adolescencia, entrada no grupo, caixa como instrumento ou ferramenta); e ao final prodúcese unha acumulación de todas as caixas, que xa se converteron en materiais de construción (terceiro estadio: idade adulta, autorrealización, caixa como materia), para despois caeren (volta a empezar).

En *Avestruz en terra allea* atopamos tamén esa circularidade: a obra remata case como empeza, cos tres intérpretes executando movementos de “persoas maiores” mecanicamente. Pero cambian as velocidades, sendo máis intensa a do comezo e máis lenta a do final, e cada unha delas reforza este ritmo co texto. Na última escena rematan “saíndo” da circularidade repetitiva, do movemento cíclico das rutinas, para acabaren o espectáculo bailando coma avestruces os tres. Aquí cómpre destacar o coidado traballo de adestramento coreográfico realizado por Olga Cameselle, para ser quen de extraer o sentido do espectáculo e dotar os movementos do elenco de significado. Abordaremos agora a estrutura en cada un dos espectáculos:

En *A folla máis alta*, os bloques ou actos pódense establecer arredor de varias pautas comúns: ademais da transición do movemento de caixas, cada un deles está centrado na presentación dun personaxe-actor, baseada nun monólogo mentres a súa fotografía de pequeno/a é

proxectada: Chiqui no primeiro caso, Paula no segundo e Carlos no terceiro. Por outra banda, cada un deles artéllase arredor dun eixo temático, e amosa un tratamento distinto:

### **Primeiro bloque:**

É o máis especificamente destinado ao público infantil, e o máis dinámico, con abondosa alternancia de secuencias de texto e movemento: comeza con esa secuencia de pase de caixas, de movemento próximo ao xogo, para inmediatamente despois iniciar a presentación dos personaxes. A través dun obxecto-xoguete (o aro) iníciase unha nova secuencia, correspondente ao primeiro poema “Contatrás”, cun cambio de luz, e introducindo música, mentres funciona a máquina destrutora de papel do decorado, pola que vai pasando unha conta atrás numérica. Aquí estánsenos a introducir os temas: paso inexorable do tempo (que simbolizan os números no papel que vai sendo destruído<sup>47</sup>), e o seu carácter cíclico (que reproducen os actores co seu movemento circular, sentando alternativamente sobre as caixas no sentido das agullas do reloxo) simbolizado tamén co aro.

Por medio dunha caída dos tres actores (elemento humorístico moi propio do teatro infantil, ao que recorrerán en varias ocasións), enlázase coa seguinte secuencia (a correspondente a “A viaxe en nave espacial”), en que Carlos recita o poema mentres Chiqui e Paula reproducen movementos circulares. Despois hai unha nova secuencia de movemento que intensifica a anterior (Chiqui e Paula a dar voltas) acompañada por batería en directo. A continuación xa vén o monólogo de Chiqui, coa proxección da súa foto da infancia detrás: “Dando voltas”.

---

<sup>47</sup> No vídeo sobre o que traballamos non se recolle este elemento da escenografía, xa que na función do día 7 non se puxo en marcha por problemas técnicos. Nestoutro (<http://www.youtube.com/watch?v=vDCl6YF9ETk>), correspondente á función do día seguinte, pode verse, do segundo 2'17" ao 2'57", a máquina destrutora de papel (elaborada por Ezra Moreno e Ro Riveiro) en funcionamento.

Paula tíralle unha caixa, e con esa ruptura éntrase xa na secuencia de intercambio de caixas que conecta este bloque co seguinte. Vemos que todo este primeiro bloque insiste na idea da circularidade e repetición, e recorre ás caídas e golpes (a caixa de Paula contra Chiqui) como elemento humorístico, pero tamén temático (caer e volver erguerse forma parte da idea central de “eterno retorno” ou renacemento). Esta insistencia coa idea de rotación e círculo contén a natureza da repetición, pero non exactamente do mesmo, senón unha repetición evolutiva, dialéctica: acudindo a Heráclito de Éfeso, “nos mesmos ríos entramos e non entramos, somos e non somos”. A idea retómaa Friedrich Nietzsche cando expón a súa teoría do eterno retorno en *A gaia ciencia* ou *Así falou Zarathustra*, e Gilles Deleuze esténdea en *Différence et répétition*: “Aún en la naturaleza, las rotaciones isocrónicas no son más que la apariencia de un movimiento más profundo, los ciclos revolutivos no son más que entes abstractos; puestos en relación, revelan ciclos de evolución, espirales que presentan una razón de curvatura variable, cuya trayectoria tiene dos aspectos disimétricos, como la izquierda y la derecha” (Deleuze, 2002: 50-51). Do mesmo xeito, a través da repetición con pequenos matices diferenciais, as obras de Berrobambán construídas sobre o armazón poético de Carballeira ascenden en espiral, fan unha traxectoria que, malia parecernos sempre igual, agocha, coma en todo o que é cíclico, a transformación.

### **Segundo bloque:**

Este segundo acto xa tende máis cara á hibridación de linguaxes para público adulto e infantil: hai maior tendencia á narración e menos movemento que no bloque anterior, pero a sensación de fragmentación é maior: cada historia funciona autonomamente, e preséntanse sen conexión entre si. Comeza este acto cunha secuencia de movemento case coreográfico (Paula xoga cunha almofada mentres Carlos toca a percusión en directo), e Chiqui vaina movendo mentres recita o poema “Os soños”. Comezan aquí as “microhistorias” con personaxes evocados, e por veces interpretados (Ánxeles). De novo xogan coas

caixas a construír novas escenas, recreando, a través dos debuxos, aquilo do que falan: o león, o barco, o cabaliño de mar e o dragón.

O cambio de secuencia vén propiciado polo cambio de música: Carlos deixa os tambores e senta á batería, e Chiqui asume de novo o rol de narrador para presentar a Paula como “Ánxeles”. Esta é unha escena que mestura unha secuencia de ritmo rápido, coa batería, elementos humorísticos e infantís (a tripla caída de Paula acompañada por redobres de tambor), con outra secuencia máis poética, en que de novo é Chiqui quen move a Paula, que emula os movementos dun peixe. O cambio para a seguinte secuencia faise a través dun novo cambio na percusión (Carlos pasa a tocar o *steel drum*), e iníciase a escena de “Belén”. A transición á seguinte secuencia está marcada polo movemento de Paula, que sobe entre o público e despois baixa, xa cos outros dous actores preparados para tirar polo carro de “Paulo”. Esta escena ten moito de xogo e de entroido, velaí a pose marcial de Paula enriba do carro, mentres os dous percusionistas tiran por el con paso militar e xesto solemne (que ha contrastar cos seus movementos torpes, propios do clown, de despois). O enlace coa seguinte secuencia é a introdución dunha música “sinistra” e o riso de bruxa de Chiqui. A seguinte secuencia é de movemento: Paula e Chiqui trasladan as caixas para o centro da escena e móvense arredor imitando bruxas, despois quítanas e aparece a vasoira detrás, que colle Carlos, mentres eles dous van tocar a kalimba e o *steel drum*. Inicia Carlos entón unha secuencia de monólogo (“Roque”), que enlazará cunha nova secuencia que mestura o movemento dos tres e o texto, que din ao unísono, coma tres bruxas nun aquelarre formulando un sortilexio. Esta secuencia remata abruptamente coa proxección da foto de Paula e ela quedando soa en escena. Comeza entón un monólogo, despois de se achegar ao proskenio, mentres Carlos se pon á percusión de novo.

### **Terceiro bloque:**

Xa nos situamos na “idade adulta” do espectáculo. O terceiro acto comeza repetindo a mesma secuencia de transición anterior, un



intercambio de caixas, ao que lle suma unha nova utilidade: as caixas e os propios corpos dos actores convértense en instrumentos de percusión, xusto antes de comporen unha nova figura. Neste terceiro bloque, son os poemas dedicados a lugares afastados, ao “exótico”, os protagonistas, e todo parece encamiñarse a un público máis adulto. Na primeira escena do bloque, “Unha noite”, é Carballeira a narradora, mentres Carlos executa a percusión e Chiqui realiza un movemento de marcha rítmico. Acompáñase da proxección dunha animación.

A segunda escena, “El” xa entra totalmente nos códigos teatrais para público adulto, situándose nas coordenadas do cabaré, aínda que xoga con elementos que lembran a infancia: de novo vemos a presenza de xoguetes, neste caso, un vestido que, ao xeito das “mariquitas” recortables, Chiqui pon sobre o corpo de Paula, cousificada, convertida en boneca. Chiqui móvelle o corpo, moldéaa, facendo dela marioneta e reproducindo o mito de Pigmalión (e podemos atopar aquí certa crítica aos roles de xénero), mentres Carlos segue a tocar. Cando Paula remata de cantar, Chiqui “recóllea” e sácaa de escena. A través de efectos lumínicos e sonoros (o tubo empregado por Carlos), a escena entronca con outra nova, en que se reproduce a sensación da chuvia, e Chiqui volve ao mesmo movemento de marcha que antes. Esta vez é Paula quen o moldea, e o coloca nunha posición corporal determinada, pero é el quen fala.

A continuación vén a escena “Outra noite”, unha secuencia de movemento coreográfico que xoga cos tópicos “exotizantes”, acompañado por música gravada e percusión en directo, e autoparódico, en determinado momento, en que Chiqui é incapaz de seguirlle o ritmo a Paula na danza. Na que se cadra é a transición menos limpa das que hai no espectáculo, Chiqui ata os outros dous actores cunha corda, e dá comezo a escena “As historias complicadas”. Despois utiliza de novo unha das caixas como máscara, e cóbrelle a cabeza a Carlos con ela para “Unha historia sinxela”. El conta a acción, mentres os outros dous actores manteñen un diálogo a través da percusión, e van achegándose progresivamente, cun movemento en círculos concéntricos de Carlos. A seguir, nunha transición que tamén sería longa de máis para as esixencias do público

infantil, Chiqui desátaos, e acto seguido inicia o último intercambio de caixas, o que precede ao “final”, a escena correspondente ao poema “A folla máis alta”.

É aquí onde comeza a acumulación de todas as caixas que durante a obra serviron como decorado, instrumentos... Na escena de despedida intensifican este movemento de intercambio de caixas mentres acaban de construír a torre, ata o “clímax” final (ou anticlímax, porque realmente a caída non chega a verse). Esta recorrencia no movemento das caixas ten que ver coa redundancia na idea de construír e deconstruír ciclicamente, vinculada a unha concepción non lineal do tempo: a obra remata en escuro coa imaxe da pirámide formada polos tres actores diante da pirámide de caixas, e co son das súas voces dáse a entender a derruba. O feito de que a obra non teña un final definido, senón que apunte á posibilidade de volver comezar, racha co tópico do “final feliz” moralizante, habitual no teatro infantil, e tamén eslúe a fronteira entre o espectador infantil e o adulto, que se ten que enfrontar a esta concepción cíclica do tempo.

A repetición queda manifesta tamén no textual: o guión comeza e remata cunha presentación dos tres personaxes, cunha estrutura paralelística que se repite nos tres casos “Eu chámome.../ O meu nome quere dicir.../ Eu quería ser maior para...”. E, nesta escena final... “Eu chámome.../ e de maior quero...”. Este tipo de estruturas paralelísticas, anafóricas, repetitivas en xeral, son propias da linguaxe poética destinada á oralidade, á canción, e moi específicas das destinadas á infancia, pola súa recursividade mnemotécnica. A acumulación e repetición de elementos do pasado está presente incluso na produción do propio espectáculo, como veremos no seguinte punto.

En *Avestruz*, os diferentes bloques están menos claros: coa primeira escena o público atopa a acción *in medias res*, a tres persoas (o límite entre os personaxes e as actrices e actor real están pouco claros) abducidas polo ritmo frenético da idade adulta, e, dialogando co espectáculo anterior, repiten esa estrutura paralelística: coa frase “Eu quería medrar...”, comeza cadaquén o seu parlamento. Despois hai unha escena de transición (un cadro brechtiano, case), en que

Paula conta a historia dun avestruz en terra allea, que veu dar a unha granxa, e como foi acompañada por un porco e una vaca tan oprimidos coma ela.

### Primeiro bloque

Podemos entón considerar, xa na terceira, que estamos iniciando a entrada nun primeiro bloque dedicado á infancia, á través da “liberación” de Chiqui cando tira coas caixas, que son as obrigas e “cargas” que as persoas adultas impoñen ás máis pequenas. Esas caixas que eran unha carga de “deberes”, unha vez que caeron, son recollidas por cada unha das persoas do elenco, que empezan a extraer xoguetes, fotos e recordos do seu interior e a lembrar, en tres monólogos simultáneos (ás veces, mesmo superpoñéndose as voces). Aínda quedaría a quinta escena, “Ser filla, ser nai”, como transo entre a idade adulta e a volta á nenez, con Nuria Sanz encarnando ambos os dous papeis á vez, e verbalizando as contradicións de ser filla e ser nai, todo coa cabeza metida dentro dun “teatriño”, como xogando ao teatro dentro do teatro, ou ás matrioshkas, bonecas rusas que conteñen outras máis pequenas.

Este primeiro bloque, centrado na infancia, ten o seu apoxeo na sexta escena do espectáculo, “Xiana”. Esa representación dunha nena que, querendo imitar ás mulleres adultas, fai trasnadas no baño e enfróntase ao espello, á identidade propia, nunha escena de gran plasticidade coreográfica e escénica entre as dúas actrices, lémbraos en parte ao “perverso polimorfo” de Freud, ao Quico de *El príncipe destronado*, de Delibes, á Alicia de Carroll e desde logo, indo á psicanálise, ao estadio do espello lacaniano:

“Cer acte (de verse reflectido/a no espello), en effet, loin e s’épuiser comme chez le singe ans le contrôle une fois acquis e l’inanité e l’image, rebonit aussitôt ches l’enfant en une série e gestes où il éprouve ludiquement

la relation es mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtual à la réalité qu'il redouble, soit à son prop corps et aux personnes, voire aux objects, qui se tiennent à ses côtés" (Lacan, 1966: 89-90).

É neste momento (Lacan sitúao entre os 6 e 18 meses, é evidente que as Xianas son algo maiores) cando, a partir da propia imaxe e do xogo con ela, comeza a construírse o “eu”.

A seguinte etapa na psicoloxía evolutiva para o neno e a nena é a que ten que ver coa socialización, primeiro coa familia e despois co grupo de iguais: así “As preguntas trampa” reproduce unha escena familiar habitual. A preparación e decoración da árbore de Nadal será fonte de conflito entre irmá(n)s. Esta escena engancha coa seguinte, en que esta rivalidade segue a ser representada a través do poema “Irmás”, de Carballeira, escenificado por ela mesma e Nuria Sanz. O que comeza como un combate regrado, unha loita que encerra toda a rivalidade e conflitividade que pode existir nunha relación entre irmás, mais regulada a través do deporte, remata en xogo aleatorio de cóxegas, azoutas e risos das dúas irmás polo chan, ao que se une Chiqui, que até entón observaba como narrador. Pasamos da imparcialidade e seriedade do deporte á alegría do xogo como catarse. É neste xogo anárquico onde empeza a albiscarse a transición cara á etapa seguinte...

## **Segundo bloque**

Entramos na adolescencia. Do xogo e nenas pasamos ao xogo de adultas, cando Nuria e Paula “van de festa” cos seus vestidos, e Chiqui é travestido por elas, nunha especie de xogo intertextual co propio macrotexto teatral de Berrobambán: en *A folla máis alta* era Paula a “vestida”, cousificada, cun vestido de abelorios prateados que Chiqui poñía sobre o seu corpo para despois movela como a un títere. Des-

pois da escena “Complicarse a vida” vemos a Chiqui incómodo, afa-céndose aos poucos, a un vestido, uns zapatos de tacón e unha perruca, mentres recita o poema “El”, o mesmo que se empregaba naquela escena d’*A folla*.

A seguir, en “Agarrar a felicidade coas unllas”. Chiqui quita a perruca e vaise desvestindo. Paula e Nuria tamén. Rematou a festa, e xs tres amigxs falan mentres xogan aos dardos do difícil que é relacionarse e ser felices. Podemos interpretalo como un momento de confidencias relacionadas con non saber xestionar a nova situación das que adoitan ter lugar co grupo de iguais na adolescencia, se na escena anterior atopabamos a busca da identidade.

### Terceiro bloque

Con “Félix” podemos considerar que o espectáculo entra na idade adulta. Chiqui amósanos nesta escena a “Félix”, un home que non é feliz, mentres as dúas actrices, a través dun tema de Elvis Presley (“Viva las Vegas”), a asunción de roles propios do mundo do espectáculo televisivo (presentadora Sanz e azafata Carballeira) e un elemento de uso restrinxido aos adultos, como a “máquina comeartos”, representan esa tan agardada (e por veces tan frustrante) entrada na idade adulta. En “Ausencia” vemos a través dunha coreografía entre os tres membros do elenco e unha escaleira de man, e un obxecto como unhas gafas, un xogo de exclusións e integración nada inocente, que se dá tamén na idade adulta.

“Belén” merece unha mención especial: como no caso e “El”, é tamén un poema que empregan de xeito diametralmente diferente nos dous espectáculos. O mesmo poema en *Avestruz en terra allea* conta unha historia ben diferente con respecto á que xa vimos en *A folla máis alta*: é enunciado por unha voz masculina, a do actor Chiqui Pereira, que mentres llo recita ao público está volvendo vestirse “de adulto”, coma ao comezo da obra, despois de sufrir varias transformacións, e permanece indiferente á acción que está a

acontecer ás súas costas. Na parte traseira do escenario. Carballeira, vestida co traxe de “avestruz” e asumindo o papel da Belén que nos é referenciada, quita os zapatos e tenta meterse nunha caixa con destino a África, para acabar por marchar. Se no espectáculo infantil este poema tiña un carácter lúdico, fundamentalmente, neste podemos decodificar o relato dunha relación de parella, se cadra, en que un home quere procurar cousas para facer feliz a unha muller, mais esta, presa coma un avestruz nunha terra que non é a súa, prefere marchar.

E con esta “Belén” avestruz, e as tres persoas do elenco novamente nas súas peles “de adulto”, como ao comezo da obra, chegamos á escena “A granxa de avestruces”, que volve ser coreográfica, musical, e mesmo textualmente, igual á primeira, pero moito máis lenta. Pero se n’*A folla máis alta* esta estrutura circular remataba cun final aberto, nesta ocasión acontece de forma moito máis clara: Carballeira remata co recitado do poema “A maxia”, mentres continúan os movementos repetitivos e Chiqui Pereira e Nuria Sanz por detrás ela, pero nun momento dado saíran da súa espiral de rutina para iren incorporando movementos que reproducen a danza dun avestruz. Se n’*A folla máis alta* viamos (intuíamos, máis ben) a caída, estoutro espectáculo remata cunha vontade de liberación. As avestruces presas rematan bailando.

#### 5.1.1.3. Autorreferencialidade e intertextualidade

O espectáculo *A folla máis alta* preséntase, de forma autorreferencial, tamén como unha suma ou acumulación de toda a bagaxe previa de Berrobambán, introducindo elementos intertextuais ou interesescénicos con algúns dos espectáculos anteriores, nun dos procesos que Fernando Cantalapiedra (1998) inclúe no que chama “transespectacularidade teatral”:

Todo lo anteriormente expuesto nos permite no sólo  
el análisis de un texto espectacular, sino también iniciar  
una difícil andadura semiótica por la

*transespectacularidad teatral*; la cual, dicho sea de paso, es bastante más compleja que la textual; ya que la "transcendencia" praxeológica se efectúa de varios modos:

- a) Del texto "a" a su escenificación "x" (...)
- b) La relación entre varias escenificaciones "x", "y", "n", del mismo texto teatral "a" (...)
- c) La transcendencia mixta, mezcla de las dos anteriores, implica la relación entre las diégesis espectaculares o textuales de varias obras —"a", "b", "c", ... "x", "y", "z",
- d) La relación entre las distintas bellas artes y la praxeología teatral: la pintura, la escultura, la fotografía, la música, etc.

La semiosis de la praxeología espectacular -depende siempre del contrapunto extradiegético: los momentos de la creación textual, los de las distintas representaciones anteriores y el momento presente de los espectadores; en una palabra, ficción frente a realidad (Cantalapiedra, 1998: 427, cursiva nosa).

Así, atopamos as seguintes referencias transespectaculares:

A primeira é que o papel triturado que cobre o chan está feito con carteis vellos, polo que todos os espectáculos anteriores de Berrobambán están presentes á vez sobre o escenario. Este detalle ten a súa importancia aínda que poida parecer intranscendente, pola posibilidade de que, despois da función, o público se achegue ao escenario para ver mellor os decorados (que no caso dxs curiosxs espectadorxs infantís, acontece). Iluminado en verde en moitas das escenas, lembra o céspede de *Bicharada*, e algúns dos instrumentos (a kalimba e o *steel drum*) eran tocados polos bichos protagonistas desta

obra.

Por outra banda, a estrutura metálica que sostén o papel continuo do fondo do escenario é “reciclada” de *Pressing Catch*. Este sistema emprégase aquí de novo para realizar proxeccións sobre el, unha innovación que a compañía achegara en *Pressing Catch*, con vídeos de presentación dos loitadores e loitadoras protagonistas. Neste caso, proxéctanse fotografías, pequenas animacións (coma a da escena undécima), ou, directamente, está pintado o papel, cunha conta atrás que vai pasando por un mecanismo que, ao tempo que vai tirando do papel, vaino destruindo.

E por último, a almofada que Carballeira extrae dunha caixa na escena quinta, “Os soños”, vén de *Boas Noites*, a obra coa que gañou o I Manuel María de Literatura Dramática Infantil. Un momento de éxito que ten que ver co contido desta escena, relacionada cos soños e aspiracións dunha serie de rapaces... Que logo non se cumpren, ou cumprense “ao revés”.

Son pequenas chiscadelas que para o público seguidor de Berrobambán supoñen patróns de recoñecemento e implicación, amais de subliñar ese carácter de “refugallo”<sup>48</sup>, reciclaxe de toda a experiencia acumulada anterior, que ten o conxunto da obra. O uso doutros elementos, coma as caixas sobre as que pintan con xis e borran, ou o papel, lévannos á orixe escrita e pictórica do proxecto: as ilustracións de Xosé Carlos Hidalgo colleron forma corpórea, materializadas no escenario, igual que os poemas de Carballeira toman voz e corpo, fisicidade.

No caso de *Avestruz en terra allea* non atopamos esta “intertextualidade” co material escénico, non sendo nas caixas: as caixas negras, novas, brillantes e polisémicas d’*A folla máis alta* son aquí caixas vellas de cartón espido, sen cor, con todas as súas imperfeccións, gastadas, que se usan para gardar obxectos persoais e

---

<sup>48</sup> *O refugallo* é precisamente o título da última obra de Carballeira, gañadora no 2011 do VI Premio Manuel María de Literatura Dramática Infantil.



recordos igual de vellos. A estrutura do fondo o escenario é moito máis precaria: “recíclanse” as barras metálicas de *Pressing Catch*, pero só para soste nelas caixas colgadas de sedela, xa cunha función máis operativa que evocadora.

Fóra da autorreferencialidade com respecto á propia compañía, compre ter em conta que nos situamos nunha forma (moi particular) de teatro biográfico: a partir dos poemas de Carballeira e do xogo chegouse a unha reflexión sobre o paso da infancia á idade adulta, que foi dramatizada. Mais non se fai esta dramatización desde un punto de vista precisamente biografista ou que apele ás emocións, senón que se formula de forma case brechtiana, hiperteatralizando case a experiencia vivida. Como indica Ursula Cantón (2011):

In the context of theatrical biography, Brecht’s concept of alienation, of making well-known elements feel strange in order to draw attention to their artificiality, is not used to promote changes in contemporary society, but to question the way in which we see the past and past lives. Using a self-reflexive acting style that reveals the actors’ presence as creator of a role rather than emphasising a representational mode where their presence seems to disappear behind the character (States, 1985) can be achieved in a variety of ways, including the overt acknowledgement of the audience’s presence, costumes that emphasize the actors’ bodies over those of the characters, especially modern-day dress that disrupts the impression of historical reconstruction, or the use of acting styles, such as music hall or comedy, that are traditionally associated with intra-theatrical modes of performance. A similar effect can be achieved with scenographic elements that underline the ‘physical reality of the resources of the stage house, the lighting equipment, flying winches and associated machinery’ (Baugh, 2005, p. 47), rather than creating a seemingly life-like, extra-theatrical world (Cantón, 2011: 100-101).

O desenvolvemento de técnicas que lindan coa performance, co teatro musical, coa maxia, co teatro de obxectos, co clown... E tamén esa escenografía, vestuario e formas de representación que non se queren naturalistas, desvinculan o traballo de Berrobambán dunha liña “representacional” ou biografista, e sitúao precisamente noutro lugar: no do teatro como xogo.

#### 5.1.1.4. Narratividade. Hibridación de xéneros.

Dentro destas estruturas circulares, atopamos narracións fragmentarias, compostas de anacos, dous *collages* de microhistorias máis ou menos ensambladas, en que os actores alternan o papel de interpretantes e narradores: en todas as escenas hai polo menos unha persoa que conta a acción, rachando coa cuarta parede. A traxectoria como conta-contos de Carballeira ten un peso importante na obra, e a “contaminación” do espectáculo por elementos propios do discurso narrativo é unha característica habitual no teatro infantil (Sotomayor Sáez, 2007: 26).

O hipotexto literario orixe do espectáculo é o libro de poemas *Contatrás II-I*, pero para este espectáculo concreto escolléronse os que tiñan unha estrutura máis narrativa que lírica ou evocadora, e os que eran máis doadamente escenificables. Do mesmo xeito que veremos tamén co libro *As outras historias*, o conto infantil está presente en toda a produción poética e dramática de Carballeira.

#### 5.1.1.5. Personaxes

En canto aos personaxes, tampouco son estes espectáculos ao uso: os personaxes que se nos presentan son os actores e actriz facendo de si. De novo aparece a figura do/a conta-contos: hai varios niveis narrativos segundo actúen xs intérpretes, como narradores de si

mesmxs, do que foron antes, cando eran pequenxs (relato autobiográfico ou autoficción), ou doutrxs aos que xogan a ser, algunhas veces verbalizados, outras, non: velaí Paula cando interpreta a Ánxeles, ou Paula e Carlos cando interpretan os elefantes da escena 16 en *A folla*. Outros papeis que non son explicitamente verbalizados pero que os actores asumen, son o do neno africano que interpreta Chiqui na escena undécima, e volve aparecer na décimo terceira, ou a boneca-cabareteira de Paula na escena duodécima.

Hai tres niveis narrativos intrínsecos en cada un dos personaxes: a interpretación que fan de si mesmxs, o seu papel como contadores de historias, e a súa conversión en novos personaxes da ficción, sexan explicitamente nomeados ou non, o que ten que ver coa compoñente lúdica do teatro, “xogar a ser outro/a”, nos termos que propón Sotomayor Sáez (2007: 25) a respecto da ruptura de límites do significativo no teatro infantil. Cada un dos personaxes aparece fragmentado, encerrando dentro de si moitos outros, non unívoco. Entrecrúzanse funcións autorais e actanciais, ficcións e realidades: Paula é Paula, autora, poeta, dramaturga, conta-contos, actriz, música, bruxa, Ánxeles, boneca, elefanta, avestruz, Xiana, irmá maior, irmá pequena, azafata de concurso, ou Belén; Carlos é Carlos, músico (a maior parte do tempo), actor, conta-contos, e elefante; Chiqui é Chiqui, director, conta-contos, actor, neno africano, músico, avestruz, adolescente travestido no “El” de *Avestruz en terra allea*, Félix, e a parella de Belén; e Nuria é Nuria, actriz, presentadora dun concurso televisivo, monologuista de *El club de la comedia*, avestruz, irmá pequena, irmá maior, nai e filla (na mesma escena, ademais), Xiana. Esta fragmentariedade ten que ver tamén co carácter de creación colectiva da obra, malia estar baseada nun texto de autoría única. E neste “contarse” a si mesmxs e xogar a ser outros, os membros do elenco realizan certo exercicio brechtiano de distanciamento, que chega ao seu grao máximo cando xogan a ser um/has títeres dxs outrxs: Chiqui manipula a Paula como unha boneca na secuencia décimo novena d’*A folla*; ela fai o propio con el na vixésimo primeira; é Chiqui quen transforma a Carlos en elefante na vixésimo sexta, colocándolle unha caixa na cabeza. A Chiqui han travestilo entre Nuria e Paula en *Avestruz en terra allea*. Nestes exercicios de

estrañamento é evidenciado en escena o artificio, rachando coa convencionalidade do signo: xógase a manipular, a demostrar unha intencionalidade próxima ao proceso que Edward Gordon Craig chama creación da “supermarioneta” (1995: 140). Para Craig, esta xa non competiría coa vida, iría máis aló. Proponnos así o Teatro da Morte: a partir dunha visión das cousas vivas como inertes e das mortas como cheas de vida, con vida de seu, misteriosa, de sombras (moi próxima esta visión á do cineasta surrealista checo Jan Švankmajer), a Supermarioneta, coma corpo en catalepsia, será quen de reter no rostro esas expresións belas e afastadas relacionadas co misterio.

Imos agora ver con vagar como se traballan estes aspectos, atendendo á clasificación de signos teatrais proposta por Tadeusz Kowzan (1992: 168-187), botando man tamén de Patrice Pavis (1980 e 1996).

#### 5.1.2. Análise dos signos

A continuación emprendemos unha análise pormenorizada dos diversos signos que tecen a linguaxe teatral, para abordar a técnica coa que Paula Carballeira produce dramaturxia, pon em escena, “corporeiza”, en definitiva, os seus poemas. Acudimos maioritariamente a Patrice Pavis (1996), que no seu *Dictionnaire du théâtre* e en *L’analyse du spectacle* achega claves determinantes para analizar un espectáculo teatral, e tamén ao estudo sobre performance de Marvin Carlson traducido ao galego na Biblioteca Galega de Teatro no 2005 (orixinal do 1996).

##### 5.1.2.1. A palabra

É esta a categoría de signo de maior relevancia, que articula todo o espectáculo, baseado como está nun texto literario, poético. Coma

na súa orixe na antiga Grecia, a poesía é escrita para ser declamada, ou contada, neste caso (xa advertemos unha compoñente máis narrativa que lírica). A palabra falada, corporeizada, en ocasións é escrita: cando debaixo do rostro de “Belén” que Paula debuxa escribe o seu nome, en *A folla máis alta*. Outro signo gráfico importante, neste mesmo espectáculo, serán os números, que aparecen tamén corporeizados (e serán destruídos) sobre o papel que vai pasando pola trituradora, ao tempo que son pronunciados ao unísono polos tres actores.

A conta atrás, a involución da orde lóxica do tempo, é o motivo central de todo o espectáculo. A crítica Chus Nogueira (2006) afirma sobre o poemario (referíndose á primeira edición): “ese “contar para atrás” está a suxerir tamén un segundo significado: “contracontar”, contar doutro xeito, con outras asociacións, con outros universos imaxinábeis: darlle a volta ao mundo para contalo”. De aí a potencia desta escena, correspondente ao poema que abre o libro.

Outras características desta poesía que artella o espectáculo, son, como xa sinalamos, as repeticións e paralelismos, que en escena son reforzados con outros elementos: como exemplo, en “Ánxeles”, Paula bótase contra o chan tres veces, acompañada de cadanseu redobre de tambor, acompañando aos versos recitados por Chiqui: “Tiña que camiñar, como todo o mundo. / Tiña que tocar a frauta, como toda a escola. / Tiña que darlle as cartas ao carteiro, como toda a xente”.

Alén destes paralelismos, hai unha estrutura recorrente: a contraposición entre unha enumeración de desexos ou plans, a “dura” realidade, e por veces, a resolución (de aí que a conxunción adversativa “Pero” sexa un verso de moitos poemas, que en escena colle maior forza). Un exemplo dáse nos soños de catro rapaces da escena quinta, que finalmente se entrecruzan: “Carlos quería... Abdul quería... Kim-woo quería... Ngundu quería...”, e despois repítese a estrutura: “Pero foi Abdul quen...”; en Ánxeles cóntanos todo o que ela desexa a través das anáforas “Ánxeles quería...”, como é frustrado (novamente versos anafóricos que comezan con “Tiña que...”), e, despois dun novo “Pero”, como un día descubriu o mar. No caso de “Paulo”, tamén hai unha contraposición entre desexo e frustración, e

unha resolución posterior. Esta vontade de verbalizar e escenificar a frustración racha tamén cun dos tabús do teatro infantil convencional: non se produce a consecución de fins, os desexos non son materializados, e hai que adaptarse a unha nova realidade.

Atopamos tamén contraposicións, coma na escena décimo terceira, “Unha nube gris pasou por África”, en que a nube é humanizada (como tamén pasará cos animais en moitas ocasións, un recurso moi habitual na literatura infantil): “A nube choraba / Porque non lle gustaba o que vía / A xente poñíase contenta / Cantaba e bailaba / Porque chovía”. Ou no poema “El”, correspondente á escena duodécima, que é o único poema cantado do espectáculo: dótano, a través da música e a estética cabaretística, de certo sentido erótico, alterando todos os códigos que se presupoñen dirixidos ao público infantil, para despois introducir a problemática ambiental, a través dunha concatenación “e sen herba non hai vacas / e sen herba non hai ovellas (...) e sen vacas, e sen ovellas (...) non hai leite, e sen leite (...)”. Este xogo co cabaret segue en *Avestruz en terra allea*. Neste espectáculo tamén se empregará un código icónico identificable co mundo adulto: as caras sorrintes das emoticonas na máquina comecartos de “Félix”.

En definitiva, atopamos unha poesía que emprega moitos dos recursos expresivos destinados ao público infantil, pero que en canto ao contido, non responde necesariamente ás temáticas e tratamentos que convencionalmente son entendidos como infantís. A este respecto, di moi atinadamente Nogueira:

Mais en que andel da nosa biblioteca debemos logo colocar *Contatrás*, no da literatura infantil ou no da literatura para adultos? No das “historias con poesía” ou no das “poesías con historia” –citando novamente palabras da presentación editorial-? Entre as obras máis arriscadas ou no espazo ermo das historias orais? A resposta é a cerna do libro: no andel das historias (poéticas) que queren facer felices (e tamén solidarios) a pequenos, mais tamén a maiores (Nogueira, 2006).

Esta dupla direccionalidade da mensaxe poética, encamiñada a dous destinatarios, terá o seu correlato na expresión dramática.

#### 5.1.2.2. O ton

A voz vai ter unha importancia fundamental ao longo de todo o espectáculo: con cadanseu timbre particular, os actores xogan coa prosodia para achegárense aos códigos propios do teatro destinado á infancia: as diferentes intensidades, entoacións (o emprego das curvas melódicas ascendentes e descendentes), velocidades, o esforzo pola claridade da dicción e o ritmo pausado están emparentados coa forma de narrar dos conta-contos. A forma de expresión oral máis habitual en todo o espectáculo é o monólogo, a narración rachando a cuarta parede, directa ao público, aínda que tamén hai momentos de diálogo.

Recórrese, tamén, a elementos con enorme forza expresiva, como onomatopeas (“Iepaieeee!”, na escena segunda), ou unísonos de todo o elenco: nesta mesma escena segunda, a conta atrás realízana os tres á vez, dicindo os números ao unísono, o que dota a escena de maior intensidade, ou na secuencia décimo quinta, despois da escena de “Roque”, cando repiten, coma un esconxuro, os tres a vez “As bruxas cheiran a escuridade, a escuridade cheira a roupa húmida, a roupa húmida cheira a outono...”. O ritmo é empregado tamén con vontade expresiva (na escena terceira, “A viaxe en nave espacial”, Carlos ralentiza as palabras intencionalmente: “a velocidade da tar-ta-ruuuuga pola terra”), e o volume, como vemos en “Paulo” (escena oitava). Paula, subida ao carro e cun ton marcial e de autoridade, eleva o volume da súa voz considerablemente, para subir por riba da percusión, pero tamén para reforzar o carácter deste personaxe que nos conta. Movemento e xestualidade van da man coa súa expresión oral, que está en contraposición coa torpeza que simulan os outros dous actores que tiran do carro. Esta contraposición dota a escena de comicidade.

En ocasións, as voces superpóñense, amoreando os discursos e poñendo a proba a capacidade de escoita e atención do público: na escena cuarta, “Familia”, de *Avestruz en terra allea*, vemos como os tres membros do elenco enuncian os seus monólogos simultaneamente, cedéndose o protagonismo entre si tan só respectando as quendas establecidas de baixar ou subir o volume da voz, para pór o “foco” sonoro sobre un/ha personaxe concretx. Chiqui e Nuria realizan cadanseu monólogo sobre a súa familia (irmá, pai e nai no caso de Chiqui, estendéndose aos fillos tamén no caso de Nuria) e Paula recita o poema “Familia” (2011: 65-66), onde fala de seu pai, nai, irmán e irmá. Esta superposición de voces pode obedecer á vontade de concentrar a atención do público, de pedirlle unha escoita activa (lembrando o artigo de Carballeira, 2017), mais tamén de amosar como se entrecruzan, na vida real, as bagaxes persoais de cadaquén.

#### 5.1.2.3. A mímica. O xesto. Os desprazamentos

A xestualidade dos actores correspóndese cos códigos propios do teatro infantil en *A folla máis alta*: próxima á sobreactuación, a expresividade do rostro tenta apoiar esta dicción forzada da que antes falamos, e reforzala. A apertura esaxerada de ollos e boca é recorrente. Se ben non atopamos pasaxes exclusivamente mímicas, esta arte actúa como un reforzo que complementa a palabra, en ocasións: cando van recitando a “conta atrás”, os dous actores que quedan libres “miman” o verso que o outro recita, coma cando Chiqui e Paula finxen están a cheirar, movendo o nariz esaxeradamente mentres Carlos expresa o mesmo verbalmente, ou cando Paula afirma “xoguemos a ser xigantes” e os outros dous saltan sobre as caixas, quedando de pé nelas e aparentando maior tamaño. Estas redundancias entre xestualidade e expresión oral son tamén habituais no teatro infantil.

En canto aos desprazamentos, obedecen tamén á expresividade: son habituais os achegamentos dun personaxe ao proskenio para falar, rompendo a cuarta parede, coma a diagonal que realiza Paula



atravesando a escena cando se proxecta a súa foto, e ela comeza o seu monólogo “As bruxas”, sobre a maxia, que é reforzado por un truco (aínda que na función á que corresponde o vídeo non saíu), en que ela marcha e a vasoira queda de pé. Por outra banda, é habitual o desprazamento circular, como xa vimos nalgunha ocasión: cando se están pasando as caixas, ou cando sentan alternativamente sobre tres caixas na conta atrás, para incidiren nesa idea do cíclico.

Sobre a forma de desprazarse, hai ocasións en que responde á propia historia que se conta: velaí o paso militar de Chiqui e Carlos tirando polo carro na escena oitava, ou a marcha rítmica de Chiqui, seguindo a percusión, na undécima e na décimo terceira. Destaca tamén o movemento circular imitando movementos de rotación e translación dos planetas, que realizan os actores na escena terceira, incrementada co efecto dos aros: Carlos manexa un aro pequeno mentres os outros dous actores xogan co aro grande (de novo aparece a idea do dobre, de reproducir o pequeno a escala máis grande, propia dos xoguetes).

É interesante tamén citar o movemento coreográfico: en moitas escenas empréganse recursos da danza contemporánea para mover á actriz (tanto n’ “Os soños” como en “Ánxeles”). Mais neste caso non acontece coma na secuencia previa a “El”, en que se facía dela unha boneca manipulada, senón que os outros actores funcionan como apoio escenográfico (representando o sono no primeiro caso e o mar no segundo), que a actriz utiliza. Observamos xa o xogo mutuo que se establece entre Paula e Chiqui no terceiro acto, de converterse en títeres e manipularse mutuamente, e na escena puramente coreográfica, “Outra noite”, Chiqui e Paula xogan con tópicos de etnicidade para representar unha idea da India reproducindo unha danza e introducindo símbolos tan marcados coma Visnú, o deus dos catro brazos, cos seus propios corpos.

Outro momento coreográfico, especialmente forte ademais por se tratar dun desprazamento colectivo, é aquel en que os tres actores realizan unha transición entre un acto e outro empregando as caixas e os propios corpos como instrumentos de percusión. Despois executan

unha danza cara á esquerda para montar unha nova figura coas caixas. Con ese movemento rítmico colectivo, que identificamos como a transición correspondente á adolescencia, amósasenos o individuo xa inserido no grupo, na comunidade, dentro da gradación cara á idade adulta que se vai representando no espectáculo.

Por último, en canto á proxemia, é particularmente interesante o seu uso no exercicio que realiza Carlos, caracterizado como “elefante da India” na escena décimo sexta, “Unha historia sinxela”, arredor de Paula, unidos os seus dous corpos pola corda. Vaise achegando a ela realizando unha espiral ao seu redor, ás cegas (leva a caixa-máscara na cabeza), e guiándose polo son da percusión, co que ambos os dous personaxes establecen un diálogo, mentres a corda se enrosca sobre o corpo de Paula. Cando Chiqui, que exerce de narrador nesta escena, di “de un salto, chegou a África”, Carlos salta e apégase a Paula. É entón cando ela lle quita a caixa da cabeza e “choran coa emoción” a través dos seus instrumentos de percusión, danse un bico de elefante entrelazando as trompas (os brazos), e pónense a mirar o “solpor”, de costas ao público. Á proximidade física entre eles súmase o símbolo da corda, que representa o amor nunha das escenas máis tenras do espectáculo.

Por outra banda, en *Avestruz en terra allea* houbo un intenso traballo de asesoramento coreográfico da man de Olga Cameselle. Quixeron xogar cos movementos repetitivos e inconscientes que realizamos nas accións de cada día (sacar cartos dun caixeiro, abrir portas cunha chave, conducir, barbearse / depilarse / maquillarse / facerlle o nó á gravata, cociñar...) contrapóndoos á “danza do avestruz”, os movementos sinuosos que realiza un avestruz en liberdade como parte do ritual de apareamento (o seguinte vídeo, <<https://www.youtube.com/watch?v=IDB0gV8GjC0>>, foi visionado polo elenco e a coreógrafa para inspirarse). A peza unipersoal do coreógrafo serraleonés Asadata Dafora, *Awassa Astrige / Ostrich* (1932) (<<https://www.alvinailey.org/performances/repertory/awassa-astrigeostrich>>), serviu tamén como inspiración.



Escena final de *Avestruz*: Carballeira “conduce”, Sanz tenta acadar “algo” arriba e Pereira parece transitar entre “teclear” e tentar coller ese “algo”.

Son salientables neste espectáculo tamén a escena sexta, “Xiana”, en que as dúas actrices xogan “en espello”, con toda a carga simbólica que xa referenciamos, ou a décima, “El”, con Chiqui Pereira travestido e andando torpemente sobre tacóns. Tamén a proxemia ten un papel importante na escena “Ausencia”, en que precisamente dous membros do elenco, Chiqui e Nuria, xogan a “non ver” á outra, Paula, e manter unha conversa mentres a ignoran.

#### 5.1.2.4. A maquillaxe e o peiteado

Non hai moito que engadir sobre este aspecto, xa que, contrariamente ao que se pode tomar como habitual no teatro infantil, con tendencia ás maquillaxes estridentes e peiteados esaxerados, case propias do pallaso ou do mimo, nestas obras impera a naturalidade. Os actores e actrices non distan moito de presentar o seu aspecto habitual. Si que se empregan, en determinados momentos, as caixas como máscaras, cando Paula tapa a cara con elas e pinta a “Belén”, ou Carlos utiliza a caixa para se converter en “elefante” asiático, pero isto

responde, de novo, a un novo uso da caixa como xoguete, máis que á vontade de utilizar máscaras no seu sentido convencional.

No espectáculo “da idade adulta”, *Avestruz*, si que ten maior valor icónico a maquillaxe, en canto representa o paso á idade adulta, sexa ficticia (o lapis de ollos que “mima” Nuria ao comezo) ou física, o obxecto: o lapis de beizos de “Xiana” articula toda esa escena. Chiqui pinta os beizos ao comezo da mesma, para enunciar o poema, e precisamente el será quen leve (intencionalmente mal colocada) unha perruca na súa escena de travestismo.

#### 5.1.2.5. O vestiario

O elenco viste sempre a mesma roupa en *A folla máis alta*, que, seguindo a estética xeral da obra, é sobria e bastante neutra para o que adoita ser a convención no teatro infantil: no caso de Chiqui a vestimenta lembra á imaxe de “nenos traste” presente no imaxinario colectivo, grazas a ilustracións de contos infantís ou personaxes de debuxos animados: xersei a raias horizontais vermellas e brancas e pantalón azul. Nun momento dado (na escena 2, en “abrochade os pantalóns, se non, que escándalo!”), baixa os pantalóns por un intre, á procura dun humor “politicamente incorrecto”, co que Berrobambán adoita xogar nos seus espectáculos.

No caso de Carlos, acontece todo o contrario: viste de forma máis “adulta”, con pantalón branco e camisa branca con raias negras horizontais. De raias son tamén os calcetíns que levan os dous actores masculinos: é un elemento propio da vestimenta de nenos. Con todo, o cromatismo e a roupa de Carlos sitúanse noutra coordenada, e preséntannolo como adulto.

En Paula si que atoparemos un cambio: leva un vestido de cor neutra, cuberto por un abrigo, gris claro. Como o emprego do branco e negro na escenografía, vemos que as cores afástanse das que se asocian normalmente ao “infantil”. En cambio, o corte das roupas de

Paula si que lembra aos uniformes de colexiala. Cabe sinalar que é a única que vai descalza, toda a obra, mesmo cando leva o abrigo posto: quítao unha vez que tivo lugar o seu monólogo de presentación. É o único cambio de vestiario que se produce, ademais da pegada do “vestido” prateado que a vai converter en boneca-cabareteira, sobre o vestido neutro que xa leva. Vemos aquí un uso totalmente simbólico do vestiario, en que unha peza de roupa non é tal, senón unha recreación, a escala humana, dun xoguete. O vestiario parece responder á comodidade e versatilidade para o cambio (no caso de Paula) do elenco, aínda que tamén ten esa potencialidade sónica.



Nuria Sanz no seu monólogo na escena “Familia”, coa gravata e gafas do pai.

Precisamente en *Avestruz en terra allea* si que veremos máis cambios: da roupa especificamente “de persoas adultas” (traxe de saia tubo e xersei con zapatos de tacón as mulleres, traxe con gravata Chiqui) que locen ao comezo vanse, desvestindo aos poucos e quedando en roupa interior na terceira escena (combinacións no caso de Nuria e Paula, calzóns e camiseta imperio no de Chiqui), para

simbolizar tanto o “espirse” dos disfraces que impón a madurez como a volta á infancia. Por outra banda, cando sacan recordos das súas caixas en “Familia” (3), algún deles son complementos de vestir, coma as gafas e gravata do pai que pon Nuria, coa súa carga simbólica tamén: está a incorporar sobre si mesma un recordo dun personaxe querido, simbolizando como as identidades están construídas tamén polas persoas coas que compartimos a vida.

No paso pola adolescencia vestirán con roupa de festa, incluíndo a Chiqui, cun vestido, perruca, e zapatos e tacóns. E teñen unha alta carga simbólica a chaqueta de presentador de circo de Nuria en “Félix” e o traxe “de avestruz” que leva Paula desde esta escena, en que actúa como azafata, até case o final. Cando se mete nunha maleta que indica destino a África, en “Belén”, leva posto tamén o corpiño coas plumas de avestruz na cola, resignificando este poema, coma se Belén fose o avestruz saíndo da gaiola e volvendo ao seu hábitat. Rematan coa mesma “roupa de adultos” que coa que comezaron, mais xa son outros os movementos baixo esta vestimenta tan formal.



Os tres membros do elenco de Avestruz en terra allea ao final do espectáculo

#### 5.1.2.6. Os accesorios

No espectáculo, boa parte dos elementos que se integran na escena constitúen signos de primeiro e segundo grao (Kowzan, 1992: 180), en tanto connotan unha idea, ademais de representarse a si mesmos. E aínda cabe salientar a súa recorrencia como xoguete, polo que son cargados dunha nova significación: así o aro, ademais de ser un *hula hoop*, representa o carácter cíclico do tempo, e tamén será a órbita dos planetas e a nave espacial. A vasoira, ademais de ser vasoira, connota maxia e bruxaría, e no caso concreto deste espectáculo chega a converterse en tótem (xa é un signo de terceiro grao). A corda resulta polisémica: nunha escena connota control e poder, e na seguinte, amor. E xa percibimos tamén o poder sógnico das caixas: instrumentos musicais, pezas de crebacabezas, bloques de construción, soporte para debuxos (re-significando o que aparece debuxado sobre elas).

Por último, xa sinalamos en apartados anteriores, relacionados co vestuario e a maquillaxe, a carga simbólica da perruca, a barra de labios, as gafas ou as gravatas en *Avestruz en terra allea*. Connotan todos eles un mundo adulto que á vez é rexeitao mais que tamén se quere acadar, que é tan desexable como “incómodo” unha vez incorporado.

#### 5.1.2.7. A escenografía

Nesta obra compróbase meridianamente a definición contemporánea que fai do termo escenografía Patrice Pavis, no *Diccionario do teatro* (1998: 173), como “escrita no espazo tridimensional”: establécese un xogo de correspondencias entre o espazo textual e o escénico mediante elementos que configuran á vez o espazo e a acción dramática: o papel e as caixas pintadas con pintura que imita lousa negra, e a idea de escribir, debuxar, borrar, romper, e

xuntar pezas de crebacabezas, elevan ás tres dimensións os poemas e ilustracións en que ten a súa orixe o espectáculo. Tamén o feito de que os elementos estean á vez presentes e re-presentados redunda na idea da repetición: os instrumentos están pintados nas caixas, a vasoira aparece detrás do seu debuxo, o aro, a almofada ou a corda materialízanse logo de ser debuxados, a figura humana cun cántaro na cabeza corporalízase nun dos actores... Xógase aquí coa idea do dobre, tamén presente cando se fai simultánea a proxección da fotografía de infancia de cada un dos actores / actriz coa súa presenza e monólogo en escena. Volvendo a Pavis, lembra o cronotopo bakhtiniano e aplica ao seu estudo das escenografías, o espazo-tempo escénico que configuran: “C’est ce que le roman réussit à faire, selon Bakhtine: créer une figure, un symbole à partir de données concrètes, trouver une figure, une image du monde qui soit aussi concrète qui’abstraite, qui permette une métaphorisation spatiale et une expérience temporelle” (Pavis, 1996: 148).



Pereira coa proxección da súa imaxe de infancia detrás, n’*A folia máis alta*



É moito máis clara no caso de Chiqui, que aparece na fotografía co *hula hoop* e tamén no monólogo, pero nos tres casos, a proxección actúa como un espello retrospectivo, que permite volver ao pasado e facelo simultáneo co presente. Kowzan refírese á proxección cinematográfica en escena (1992: 184) como un signo de grao composto: a acción transcorre simultaneamente noutro lugar (acontece así coa recreación de África na escena 11), ou trátase dos sonhos do personaxe. Neste caso, o que se fai simultáneo mediante estas proxeccións é o tempo: pasado e presente.

Por outra banda, n'*A folla máis alta* podemos atopar, nesta estrutura metálica con tres partes no fondo do escenario, certa vontade arquitectónica de recrear un políptico, “conxunto de paneis pintados ou esculpidos, unidos entre si, que a miúdo conteñen táboas móbiles que poden pecharse sobre unha parte central”, segundo o glosario que achega Anne Surgers na súa historia do teatro occidental desde a escenografía (2007: 228). Neste caso sería un tríptico, onde, malia non seren “móbiles” as táboas, o seu uso como pantallas onde se proxectan imaxes conférelles esa narratividade das estruturas polípticas.

#### 5.1.2.8. A iluminación

Precisamente a iluminación vai servir como contrapunto cromático á sobriedade escenográfica do branco e negro. N'*A folla máis alta*, introduce a nota de cor que converte o papel triturado do chan en herba, en determinados momentos, ou, cun foco azul, contribúe a crear o efecto de choiva (secuencia 21). A luz lateral branca dota de forza e protagonismo relatos coma o de “Paulo”, sobre todo polo forte contraste coa escena anterior, “Belén”, e coa seguinte, “Roque”, en que se volve ao escuro. Ten a función de servir como puntuación entre as diferentes secuencias. Xunto coa música, será o principal elemento distintivo da especificade de cada escena.

Mantense practicamente estable todo o espectáculo de *Avestruz*, pero si que cómpre sinalar elementos escenográficos que axudan a crear un efecto lumínico e de cor, coma a bóla de espellos de discoteca na escena “El”.

#### 5.1.2.9. A música

A música en directo ten unha importancia crucial nos espectáculos de Berrobambán, dende a pequena orquestra de *Boas Noites* ata o concerto dos animalíños de *Bicharada* (cuxos instrumentos son aquí reutilizados), pasando polo rap con bases de *Pressing Catch*, por falar só dos seus espectáculos recentes. Para *A folla máis alta* contaron con Carlos López, percusionista de prestixio, no elenco, e a batería e diversos instrumentos de percusión cobran importancia, xa non só como elemento de puntuación e que acompañe o ritmo das escenas. Na escena de Ánxeles, por exemplo, os redobres de tambor que acompañan as súas caídas son xa un elemento sonoro que ten especial significación, lembrando os que se empregan no circo para suscitar expectación. Ou na solemne marcha de “Paulo”, emprégase tamén un redobre no verso final, cando Paula anuncia “e decidiu que de maior quería ser... Escaravello!” Noutras escenas, coma a 16, a percusión chega a substituír a expresión oral, funcionando coma a voz dos elefantes.

A música gravada, tamén de Carlos López dentro do deseño de son realizado por Clara Nieto, serve para reforzar tamén o movemento e a expresión oral dos actores nas escenas: a música da India, a que acompaña a Paula no seu espectáculo de cabaret ou a música que ilustra o poema “Contatrás”.

Por outra banda, en *Avestruz* abandonan a música en directo e empregarán a gravada, de Nacho Sanz, *ex professo* para este espectáculo, e tamén alguna canción tan recoñecible coma “Viva Las Vegas!”, de Elvis Presley (escrita por Doc Pomus e Mort Shuman no 1963) ou “Crazy”, de Patsy Cline (escrita por Willie Nelson no 61),

alén da sintonía do programa “El club de la comedia”, coa carga significativa de cada un destes temas: o xogo de azar no primeiro caso, a muller que lamenta un fracaso amoroso no segundo, e un espectáculo cómico no terceiro<sup>49</sup>.

#### 5.1.2.10. Efectos sonoros

Coma a luz e a música, os efectos sonoros empréganse como signos de puntuación, marcando a fronteira entre unhas secuencias e outras: n’*A folla máis alta*, a choiva da escena décimo terceira é representada a vez por un cambio de luz, o emprego dun instrumento tubular que simula o son da choiva en escena por Carlos, a súa representación iconográfica mediante papel triturado que cae sobre Chiqui, e un efecto sonoro gravado. Na seguinte escena, outro cambio de luz e o efecto sonoro do chío duns paxaros indica que “escampou”. É interesante tamén o son do mar, en “Ánxeles”, reforzado pola luz.

Analizamos aquí, en definitiva, a confluencia de linguaxes escénicas que operan neste “espesor de signos” que é o teatro, e como serven para darlle “corpo” a unha produción poética, para levar ás táboas poemas que en moitas ocasións son narrativos ou autobiográficos.

## 5.2. POEMAS QUE SOBEN AO ESCENARIO

Vimos a particularidade de converter una obra poética en dúas obras dramáticas, e facer do poemario propio dous espectáculos de creación colectiva. Pero agora deterémonos na máis habitual das

---

<sup>49</sup> *El club de la comedia* foi un formato de televisión do xénero *stand up comedy*, creado por José Miguel Contreras, producido por Globomedia e presentado por Ana Morgade, onde monologuistas profesionais ou ben actores e actrices convidadas presentaban unha intervención cómica de entre 8 e 10 minutos de duración. Até a data leva 12 temporadas emitidas, en dúas etapas: 1999-2005 e 2007-2011.

tendencias entre as poetas que ocupan esta investigación, que consiste en tomar recursos da escena para “performaren” a propia poesía, ou aplicar todo o potencial semiótico da linguaxe teatral á propia posta en escena dos poemas.

### **5.2.1. “Recitar contos, contar poemas”**

Hai unha forte compoñente escénica na actividade poética digamos “convencional” de Paula Carballeira. Se no epígrafe anterior atendíamos a como un poemario foi levado á linguaxe dramática, agora tentaremos achegarnos a recursos da arte dramática e da narración oral que emprega cando está expresamente realizando poesía, en recitais, por exemplo. Tomamos como mostra a súa intervención no XXVIII Festival de Poesía do Condado, o 6 de setembro do ano 2014, que tivemos ocasión de rexistrar videograficamente ao comezo desta investigación, e que puxemos a disposición do público en YouTube.

A bagaxe de Paula Carballeira como contadora e muller de teatro queda patente na súa práctica á hora de materializar a súa poesía: a súa estaba entre as primeiras intervencións da tarde e malia non térmolo gravado a tempo, presentou a súa proposta do seguinte xeito: “vou contar catro poemas, ou recitar catro contos”. Vemos en toda a obra poética de Carballeira (e queda especialmente patente nos catro escolidos para este recital en concreto) como os poemas adoitan seguir unha estrutura clásica de conto infantil, empregan fórmulas introdutorias habituais neste tipo de narrativa (“Houbo unha vez un peixe”), ou personaxes propios deste imaxinario (o ogro).

Tamén é interesante o que puidemos constatar neste recital: o emprego de recursos habituais para captar a atención na narración oral: solicitar a intervención do público, pedindo salaios nos momentos que consideraran tristes do poema-conto do peixe, por exemplo, e responder activamente ás súas reaccións: “Tampouco é tan triste comer un peixe” faise coa hilaridade do público e implícao no evento performa-

tivo, en tanto en canto sente que as súas reaccións provocan outra reacción ao tempo da *performer*, suscitan unha resposta. Tamén é digna de destacar, máis nun evento como é o Festival da Poesía do Condado, que desde os seus inicios na década dos 80 é un punto neurálxico para o encontro poético en Galicia, a súa interacción con persoas do público: “Para ti, Luz”, vai dedicado á poeta Luz Fandiño, unha habitual deste e de moitos outros eventos literarios.



Paula Carballeira recitando no XXVIII Festival de Poesía do Condado, en Salvaterra de Miño, o 6 de setembro do 2014.

Por outra banda, tanto este poema como outros dous dos recitados, son atribuídos directamente a nenos e nenas como fonte de información, e mesmo autores e autoras orixinais (“isto contoumo unha nena hai máis de vinte anos”, “a partir do que me dixou unha nena sobre a soidade”, “quería ler un conto-poema sobre unha anécdota que me contou un neno”), situándose, logo, como unha mediadora entre a orixe destas historias recollidas ao longo da súa experiencia como contadora e o público, máis que como unha “autora” no tocante á pretendida “autoridade” que confire a autoría. Como sinalabamos no ca-

pítulo III, demostra, con este exercicio de presentación dos seus poemas, a ruptura de fronteiras entre público e artistas, ou a importancia da escoita activa e da retroalimentación no oficio de contadora, amais de amosársenos como “mediadora” ou “transmisora” máis que coma xenio autor al.

### 5.3. OS CORPOS E AS VOCES

Xa Jerzy Grotowski (1965), na liña de contrapór presenza a representación, falaba do corpo do actor/actriz como axencia, da capacidade operativa do corpo. Tamén para Edward Gordon-Craig (1995) o corpo é materia, pero non un material como outro calquera, senón un organismo vivo que devén, que se transforma. Contrapóñense estas perspectivas á idea canónica da obra de arte como algo permanente, pechado (Fischer-Lichte, 2011: 189). E tamén vemos, moi particularmente no caso da poesía, como a vocalidade produce corporalidade: na voz orixínanse espazo e sonoridade (Fischer-Lichte, 2011: 255). No caso de Xiana Arias, profesional da voz (locutora no *Diario Cultural*, da Radio Galega, desde o 2005, ademais de desenvolver proxectos propios na Radio Kalimera, e na actualidade vocalista en Atrás Tigre), a corporalidade producida pola voz tomará o papel principal. E o poemario *Diáspora de amor balea*, escrito entre Andrea Nunes e María Rosendo, nace de arquivos de audio que as dúas poetas se foron enviando ao longo dun tempo, con moita distancia xeográfica de por medio (a este traballo dedicámoslle un epígrafe en profundidade no capítulo 3).

No caso que nos ocupa, a voz e o corpo teñen, logo, unha importancia fundamental: María do Cebreiro Rábade Villar (2011b: 113) aborda as “políticas do son” na performance poética galega contemporánea, que vén dunha tradición literaria que foi, durante décadas, predominantemente oral. Rábade Villar distingue as performances “tímbricas” das “acentuais”, situando as primeiras na esfera do emocional, que abrangue tanto aos *performers* executantes como ao público, e rexeitan as metanarrativas, e as segundas, na esfera

das intervencións sociopolíticas conectadas coa defensa de identidades culturais minoritarias, máis próximas á linealidade narrativa (e menciona a Celso Fernández Sanmartín, que responde ao que Walter Benjamin recollía na figura do *storyteller*, mediador de contidos culturais, ou o emprego consciente das variantes dialectais en María Lado e Leo Campos, tamén colaborador ocasional de Arias).

En Xiana Arias atopamos a converxencia entre estas dúas categorías en relación ao emprego da voz: precisamente no estudo que referenciamos cita Rábade a súa intervención, no 2008, no seminario “Poesía e prácticas performativas”. Nela produciuse unha interacción entre poéticas tímbricas e acentuais, unha converxencia entre o político e o afectivo. A música de Leo Campos acompañou a Arias na súa execución dun monólogo en que mesturaba poemas do seu primeiro poemario, *Ortigas* (2007) e os que estaba a preparar para o seu segundo libro, *Acusación* (2009).

Sinala tamén Rábade Villar a diferenza entre a voz poética e o suxeito lírico, que cómpre non confundir: a voz non ten por que remitir á esfera do “eu”. Precisamente veremos en Arias o emprego consciente de múltiples voces e múltiples formas de corporeizar o son. No seu caso, o uso da propia voz está cargado de connotacións. Cunha voz moi particular, coñecida a través do medio radiofónico, Arias fai da súa expresión oral corporeidade. Xoga con ela, desdóbraa e alteraa a vontade, axudándose da técnica (como veremos, por exemplo, na curtametraxe *A caza dos gatos*) para desdobrase tamén en diferentes eus, que lle permiten avanzar desde a individualidade ao colectivo, á comunidade.

Este emprego do corpo e da voz da *performer* sèrvelle tamén para subverter cuestións relacionadas co xénero. Na performance referenciada por Rábade Villar (2011b: 126), Xiana empregaba obxectos coma unha corda, unha boneca ou unha pelota, e realizaba accións repetitivas coma botar a pelota ou saltar á comba, mentres que empregaba unha perruca e maquillara a boca de vermello, contraponendo a imaxe de “muller adulta” fronte á de nena. Na edición do ano 2013 do Festival de Poesía do Condado, en Salvaterra



do Miño, a intervención de Xiana Arias, que titulou “Non conciliadas” (feminizando o título do volume de ensaios do Cineclube de Compostela), comezou co xesto feminista de xuntar os índices e os pulgares (unha metáfora da vulva). Son os exemplos máis evidentes, pero atoparemos outros. Rebeca Schneider achega en *The explicit body of performance* a explicitude do corpo en escena para varias artistas no contexto feminista, dos 60 para aquí: reproducése, a través do corpo da artista como escenario, o drama histórico do xénero e a raza. Estas artistas critican as formas de ver, en particular o perspectivismo que situou as mulleres para ser vistas e non para ver. Mais carrexan as liñas que marcan o corpo en termos de xénero, raza e clase, expoñendo a súa conexión coas estruturas representacionais do desexo no capitalismo tardío. O traballo do corpo explícito na *performance* feminista, á fin, volve aos termos da arte de vangarda, a transgresión, en particular á fascinación co corpo “primitivo”, sexual, e excremental (Schneider, 1997: 3).

De Diego relaciona tamén o autobiográfico coa teoría de xénero, precisamente por esa negación histórica desde o discurso hexemónico: “las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se)” (2011: 10). En Arias vemos narracións da infancia agochadas entre os poemas, a construción do propio suxeito a través das súas *Ortigas*, e un afán claro de comezar a narrarse desde outras coordenadas moi diferentes ao discurso dominante.

Nas intervencións destas poetas queda patente un uso consciente da corporalidade e da voz para desenvolveren a súa poesía. Volvendo a Arias, na primeira das intervencións das que dispoñemos de vídeo, presentando *Ortigas* no Círculo Industrial e Mercantil de Fene, acompañada por Leo Fernández Campos<sup>50</sup> á guitarra, demostra certa

---

<sup>50</sup> Leo Fernández Campos, a quen referimos xa na nota 19, é cantautor punk e profesor de secundaria. Desenvolve tamén un proxecto de intervención performativa a través de diversos personaxes que pon en escena: O Leo i Arremecághona!!! (punk), o En-Riquinho (pop), a Reme Cághona (para a vindicación feminista), ou o



mestría na medición das pausas, que lle confiren maior dramatismo á súa poesía. Noutro vídeo, realizado para o portal Vieiros con motivo do Día das Letras, amosa xa maior vontade de escenificación, escollendo o entorno (un parque), a posta en escena (senta no respaldo dun banco), o vestiario, que lembra ao dunha nena para ir ao colexio nos anos 50, se cadra, e no “atrezzo”, cun libro pintado entre as mans do que le os poemas.

Outro exemplo da vontade de facer converxer outros xéneros co teatro está no programa radiofónico que se realizou na Radio Kalimera con motivo do ciclo do Cineclube “As desagradecidas”, en novembro do 2011

([http://archive.org/details/OFondoDoAireEVermello\\_10DeNovembroDe2011\\_asDesagradecidas.ogg&reCache=1](http://archive.org/details/OFondoDoAireEVermello_10DeNovembroDe2011_asDesagradecidas.ogg&reCache=1)), en que empregaba textos teatrais de Bertolt Brecht, Elfriede Jelinek ou Jean Genet, ademais dun texto propio, para realizar un programa de radio sobre este ciclo de cinco filmes que ocupou o mes de novembro.

A música é tamén un recurso que lle confire teatralidade á escrita de Arias. As repeticións son unha figura recorrente na súa escrita, ou os xogos de palabras que remiten á esfera dos xogos infantís (“Dame una mano/dame la otra/eres idiota”, ou “pican pican los mosquitos”)... Dialoga, na súa poesía, coa música, e tamén a música fai o camiño de volta: o grupo autodefinido como “de rock de serie B” Ataque Escampe, radicado en Compostela, emprega un dos últimos poemas do libro *Acusación* para a súa canción “Curtis Mayfield”, no disco *Violentos anos dez* (2011). Ela volve retomar esta canción un ano despois para a sesión “nós, as tolas”, no pub Modus Vivendi: “non hai

---

Leio (cantautor de canción protesta), alén de proxectos colectivos coma os extintos Labregos do Tempo dos Sputniks ou Das Kapital. Desde o comezo da traxectoria de Xiana Arias colaborou con ela, for prologando o seu primeiro poemario, *Ortigas*, for axudándoa coa guitarra nas súas intervencións. Tamén cómpre sinalar a súa vinculación, desde os inicios do século XXI, con Paula Carballeira, ora na Casa Encantada, ora no labor profesional da compañía Berrobambán (co espectáculo *Vendetta*, cabaret punk que percorreu os escenarios galegos entre o 2004 e o 2006, e que interpelaba directamente ao público).

chisqueiros. / hai un lugar que non existe./ non hai pistolas. / hai un lugar que non existe e gardará a febre / non teñen mapas. / hai un lugar que non existe e gardará a febre e o que non se pode amarrar”. As estruturas rítmicas e repetitivas son un recurso recorrente na poesía de Xiana Arias: o emprego de anáforas e repeticións, ou a introdución de elementos musicais, testemuñan a súa vontade de facer dialogar a poesía coa música.

Noutras ocasións ten recorrido directamente á música. É o caso das intervencións coa colaboración de Leo Fernández Campos á guitarra, coma na presentación de *Ortigas* ou na “Revolta das Letras”, unha performance colectiva que se realizou o 16 de maio do 2009 en diversos espazos de Compostela pola mañá: Oriana Méndez e Antón Lopo realizaron a súa intervención no establecemento Zara da Praza de Galicia; Ana Romaní e Claudio Pato, no palco da música da Alameda. Estevo Creus e Daniel Salgado, no supermercado Froiz da Praza do Toural. E Xiana Arias e Leo Fernández Campos fixeron unha mestura de poesía e músicas con connotacións revolucionarias, velaí “A Internacional” ou “As barricadas”, na Praza de Cervantes. Para presentar *Acusación* na Feira do Libro de Compostela, tamén en maio do 2009, Xiana valeuse dun “ovo” de percusión para acompañar o recitado, introducindo un elemento rítmico na súa poesía. Fixo o chiste “non teño hoxe a Leo, así que o substituí por un ovo” para introducir o elemento musical.

Facemos un inciso para reparar nese evento concreto da Revolta das Letras, organizado por poetas afeitxs a traballar a performatividade no espazo público como son Antón Lopo e Ana Romaní: chamáronlle “Conspiración de poetas”, dentro do programa global “A Revolta das Letras”, para celebrar o 17 de maio, Día das Letras Galegas, en Compostela. E en efecto tivo un carácter transgresor mais alá do imaxinado: Lopo e Méndez besbellaban poemas ao ouvido das persoas que quixeran achegarse a elxs no Zara, moitos deles á contra do modelo económico promovido por Inditex; Daniel Salgado cedeu o seu espazo no Froiz a un delegado sindical, o que provocou o corte inmediato da megafonía por parte do encargado do supermercado ao berro de “isto non é poesía!”; e Arias e Fernández

Campos fixeron soar himnos comunistas (“A Internacional”) ou anarquistas (“Ás barricadas”) na Praza de Cervantes, no centro da zona vella compostelá, un sábado á mañá, que tamén é transgresor abondo. A performance e o activismo aliáronse nunha actividade que efectivamente, “revolveu”, cando menos un pouco, a cidade. As fronteiras entre ambas cousas son difusas:

The boundaries between the worlds of performance and activism are not fixed but rather constitute semi-permeable membranes: members of one group of worlds can practice the conventions of and forge connections in the other. Perhaps the quintessential example of border-crossing from the activist point of view is the ability of activist performers to enter the worlds of institutional performance (Schlossman, 2002: 126).

Ese paradoxo de ser interrompido o discurso dun sindicalista por entrar “sen ser poesía” no espazo que lle estaba reservado á poesía, na megafonía dun supermercado un sábado pola mañá, demostra a capacidade performativa da propia poesía e o seu potencial resistente. Probablemente os versos de Salgado non diferisen moito do contido do manifesto sindical, mais el, nun exercicio de poesía radicalmente performativa, cedeu o espazo do poeta para o real.

Volvendo ao emprego da música en Arias, á volta do tempo, mentres desenvolviamos esta investigación, a propia Xiana Arias iniciou a súa actividade musical, alén de como DJ, como cantante (en novembro do 2013 interveu nun concerto de Ataque Escampe cunha versión de “After hours”, da Velvet Underground (<https://www.youtube.com/watch?v=J8nTqhvN1FU>), e actualmente xa leva certo percorrido co grupo Atrás Tigre, onde toca o baixo e canta, xunto coa tamén poeta Olalla Cociña Lozano (teclados e voz), Pedro Solla (guitarras, xilófono, claves, voz), Lois G. Carlín (batería), Ibán Pérez (trompeta) e José Ramón Rocha (cello).

A posta en escena de Arias revela a consciencia de xénero, e a vontade de “performar” a súa poesía desde formulacións feministas. Insérese así nunha tradición de poetas feministas que fan da súa corporalidade e vocalidade, da súa *mise en èscene*, a súa reivindicación. Como afirma Sue Ellen Case:

Along with scripting, bodily practices and modes of self-representation were perceived as coded: how one dressed, from within or without the regime of fashion; how one moved, walked and gestured, even how one situated oneself within social space (proxemics) constituted either a patriarchal inheritance, or a new feminist *counciousness* (Case, 2009: 106).

Arias sitúase, logo, nesta consciencia feminista na vez de reproducir a “herdanza” patriarcal que pesa sobre a nosa cultura. Recoñécese debedora de autoras coma Adrienne Rich, poeta lesbiana e feminista falecida no ano 2012, da que toma certos textos para empregar cono paratextos en *Ortigas*, e o emprego dunha linguaxe á procura do que ela chamou “the common language”. Volvendo a Sue Ellen Case, quen tamén lembra a Audre Lorde (“as palabras do amo nunca poderán destruír o campo do amo”), “Adrienne Rich put into poetry *The dream of a common language*, while feminist critical theorists discussed Hélène Cixous *The laugh of the Medusa*” (Case, 2009: 105). Rich será unha influencia determinante para a escrita de Xiana Arias, así como outras que pesan sobre a súa forma de escribir e de “performar”. Lembramos aquí de novo a cuestión, explicada con anterioridade, do continuum lesbiano e a vontade de recuperar a xInealoxía.

O activismo entre varias mulleres traballando colectivamente e en rede é un dos intereses determinantes de Xiana Arias, tamén para a poesía: na entrega do premio Pérez Parallé a María Rosendo polo libro *Nómade*, no ano 2010, ademais de participar no vídeo poema

colectivo “Helena a escuras”, que a poeta realizou para a ocasión (afondaremos nesta peza no seguinte epígrafe), preparou a microperformance que xa referenciamos no capítulo anterior para o día da presentación do libro en Fene, o 14 de maio. Xunto con Lara Rozados e Nadina Bértolo, compañeiras habituais de manifestacións e performances, dispuxeron e pegaron palabra por palabra un dos poemas de Rosendo, en cartolinas de cores, pola baranda dun lateral do centro.

Volvendo ás referencias, a esa vontade de recuperar a xInealoxía, Arias tamén recolle e dialoga con obras de Anne Sexton, Florbela Espanca ou María do Cebreiro, concretamente do libro *nós, as inadaptadas*, xa desde *Ortigas*, pero especialmente na sesión preparada para “Picaversos”. Eran estas unhas sesións poéticas no pub Modus Vivendi, de Compostela, en que varios poetas e artistas preparaban un recital arredor dun tema. Arias bautizou a súa, que tivo lugar o 24 de xaneiro do 2012, “80 anos despois de que mallasen a paus e asasinasen cun tiro a alfonso sexto – camareiro do manicomio de conxo – no camiño de cornes, actual avenida de vilagarcía (a 50 metros de onde naceu rosalía de castro)”, como “nós, as tolas”. Ademais de Anne Sexton, María do Cebreiro ou Florbela Espanca, dialoga tamén con Rebeca Baceiredo e o seu *repeat to fade*, coa Rosalía de Castro de *El primer loco* e co grupo de “rock de serie B” Ataque Escampe, que basearon a súa canción “Curtis Mayfield” en poemas de *Acusación*. E desde logo, para reforzar a idea do continuum lesbiano que xa mencionáramos, acode Arias novamente a Adrienne Rich, cuxo poema de *Fenomenoloxía da ira* inaugura a súa folla de ruta para este Picaversos.

Outras referencias determinantes son as cinematográficas: comprobamos que a obra da cineasta belga Chantal Akerman<sup>51</sup> foi

---

<sup>51</sup> De Chantal Akerman realizara o Cineclub de Compostela un ciclo en xaneiro do 2009, dirixido pola artista Renata Otero, hoxendía doutora cunha tese sobre o cine de Akerman, a proposta de Margarita Ledo. O seu cine é referencial no feminismo, e de feito moitos dos seus filmes foron recuperados en Compostela para un ciclo de cinema de verán feminista, proxectando unha das primeiras escenas explícitas de sexo lésbico do cinema (Rozados, 2016: 23) nunha concorrida praza compostelá.

determinante para Xiana Arias nun poema (ver ANEXOS) en que se recolle: “Non podemos deixarlle decidir á bombona de butano cando estoupa a nosa vila”. *Saute ma ville* (*Fago estoupar a miña vila*, 1968) foi a primeira curtametraxe de Akerman, feita aos 17 anos e con fita roubada, cunha marcada vontade de documentar varios actos performativos na súa cociña: facer uns espaguetis ou botarlle betún ás botas (e despois ás pernas), para rematar finxindo a explosión da súa bombona de butano.

Agnès Varda é outra referencia indiscutible, como cineasta feminista, para Arias, quen programou, no ciclo *As Desagradecidas*, no Cineclub de Compostela en novembro do 2011, o filme desta autora *Sans toit ni loi* (1985): o poema de Arias “Cleo de dez a doce”, no “artefacto” de apoio ao Cineclub de Compostela *Pirata*, é un exemplo. Este poema fai unha crónica semellante á que a cineasta francesa realiza en *Cléo de 5 à 7* (1962), nas dúas horas da vida dunha muller entre que lle anuncian unha seria enfermidade e obtén os resultados dunhas probas médicas. Tanto ela como Akerman son referentes dun cine experimental, innovador e cunha forte carga feminista.

En definitiva, a curiosidade e a vontade de estilo de Xiana Arias, a través do diálogo con outras autoras e da propia “posta en escena” da súa poesía, a través de influencias feministas, déixase sentir ao longo de toda a súa obra. A iso se suma a importancia de presenzas femininas fortes e conflitivas na súa poesía, habitada polas *lauras* en *Ortigas*, ou por certas nenas en *Acusación*. Laura e a nena son tanto un trasunto dela mesma coma, en ocasións, un desdobraemento antagónico (“[Laura] cóspeme”), onde se evidencia a escisión do suxeito á que fixemos referencia no primeiro epígrafe. Explicao perfectamente nun documento ao que tivemos acceso grazas á cesión que nos fixo a súa autora, empregado para a conferencia “Muller, poesía e crítica” (o 17 de outubro do 2008, na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela). Arias titulou a súa intervención “As cantoras das ortigas”, e nela fala das lauras (en minúscula):

Falaba de “Ortigas”, e referíame a un dos seus poemas, pero aínda non ás súas moradoras. “Ortigas” é un libro habitado polas lauras e as lauras son unhas personaxes forquita, que é como gusto de chamarlle á escrita que se instala precisamente nas contradicións e nos ocos para darche a cada pouco cos pinchos (para quen primeiro pensei o termo foi para a narradora e ensaísta madrileña Belén Gopegui). Ben, pois as lauras-forquita, unha vez, e case compadecéndome, dixéronme que parecía que estivese sempre á defensiva. Contesteilles: supoño que o estou.

- De aí a túa rabia?

- Non o sei, é difícil non estar rabiosa, ao ataque ou á defensiva.

E as lauras sábeno. E por isso len Adrienne Rich.

Cando as chamo para que veñan pincharme lenme a Adrienne Rich. (Arias, 2008: 5)

Comprobamos como as lauras (xa fixo común o nome propio) lle serven a Arias como epítome dunha colectividade precedente que actúa ademais como “forquita” (segundo recolle o DRAG, “Instrumento de labranza con mango longo que remata en dúas ou máis gallas, e que pode ser todo de madeira ou ter as gallas de ferro”, na primeira acepción, ou “Pinzas de madeira usadas para apañar e abrir os ourizos e para tirarlles as castañas” na segunda). Quérese dicir, como estímulo, como ferramenta que “pincha” á poeta e extrae dos ocos, das contradicións, para traerlle de volta as palabras de Rich ou de Gopegui.

### 5.3.1. “Somos as netas das bruxas que non puidestes queimar”

E transitamos das lauras de Arias a outras personaxes / disfraces autorais fundamentais: tomamos prestada para titular o epígrafe esa frase que reivindica unha figura feminina recuperada (e resignificada) por todas estas poetas. Esa afirmación desafiante é habitual en pancartas e consignas en manifestacións feministas nos últimos anos, e recupera, como parte da xInealoxía, a figura das bruxas para dignificala, á contra de toda a carga pexorativa coa que durante séculos a revestiu o patriarcado (Zelic, 2014). Indo máis alá de ser un “estereotipo” feminino máis: a acusación de bruxaría foi utilizada para o exterminio sistemático de centos de miles de mulleres durante o Medievo:

Aunque hay mucha discusión sobre el número de mujeres asesinadas, 200.000 es un número muy probable. La falta de registros y de proyectos de investigación hace difícil tener cifras exactas. Para una exposición más detallada de este tema, ver Federici, S. (2004) *Calibán y la bruja* y Barstow A. (1994) *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts*. En cualquier caso, las cifras son lo suficientemente significativas para demostrar el reinado de terror expandido por toda Europa durante siglos, con profundos impactos sociales y psicológicos (Lady Stardust, 2015: 7, nota 3).

A fase máis intensa deste xenocidio tivo lugar entre 1580 e 1630, coincidindo co declive das relación feudais, o auxe do capitalismo e o incremento das migracións e o traballo asalariado (*ibidem*). De feito, é co cercamento de terras, o auxe do capitalismo, da Igrexa e do Estado, cando máis mulleres son asesinadas. Era un xeito de exterminio relacionado, por unha banda, co control do acceso ao coñecemento das mulleres, e tamén a actividades tradicionais, a mantenza de prácticas comunais, coa exclusión das mulleres da actividade económica, social

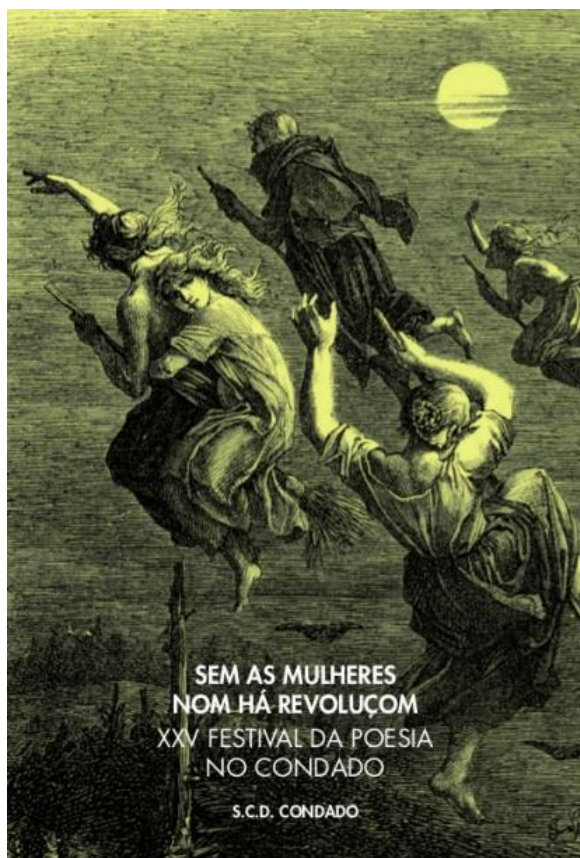


e política e o control da reprodución<sup>52</sup>; e por outra banda, a efectos “prácticos”, para confiscar propiedades, directamente. Eran maioritariamente mulleres de clase baixa, labregas pobres, mais com algún interese para a Igrexa, as principais vítimas. En Galicia temos (entre moitos outros) o caso de María Soliño, xulgada para a Igrexa se facer coas súas propiedades: acusada de “bruxa” polos seus paseos polo areal de Cangas (dicíase que toleara despois da norte dos seus coa invasión turca nesta vila no ano 1617), foi torturada até que confesou, xa con 70 anos. Requisaron os seus bens e dereitos de presentación na colexiata de Cangas e na Igrexa de San Cibrán, Aldán (que era o principal obxectivo do Santo Oficio). Non hai acta de defunción, e non se sabe se foi durante a tortura ou posterior, mais si que morreu pobre e soa.

Con estes antecedentes históricos silenciados e invisibilizados, non é de estrañar que o feminismo recupere a figura da bruxa: representa a muller libre, sabia, que desafia a orde establecida e é penalizada por iso. Abonda con ver a ilustración escollida pola Sociedade Cultural e Desportiva do Condado como portada para o volume “Sem as mulheres nom há revolução”, compilatorio das poetas participantes no XXV Festival de Poesía do Condado, 2 e 3 de setembro do 2011: Nadina Bértolo Sanjuan, deseñadora habitual da cartelaría e imaxe gráfica do Festival de Poesía do Condado, escolleu un gravado en madeira de Gustav Adolf Spangenberg, pintor alemán do século XIX, co título “Hexenritt” (A viaxe das bruxas), 1870, que representa cinco bruxas emprendendo o voo nas súas vasoiras, e unha delas moi nova mira a quen observa o cadro con expresión feliz e abrazada ás costas da súa compañeira, para a cuberta deste volume explicitamente feminista.

---

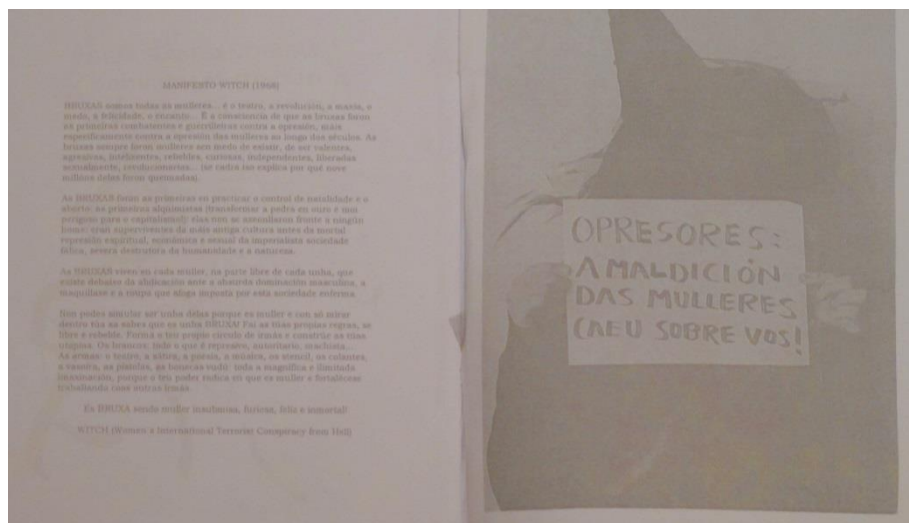
<sup>52</sup> “La represión de las sanadoras bajo el avance de la medicina institucional fue una lucha política; y lo fue en primer lugar porque forma parte de la historia más amplia de la lucha entre los sexos. En efecto, la posición social de las sanadoras ha sufrido los mismos altibajos que la posición social de las mujeres. Las sanadoras fueron atacadas por su condición de mujeres y ellas se defendieron luchando en nombre de la solidaridad con todas las mujeres” (Ehrenreich e English, 1981: 6)



Portada do volume *Sem as mulheres nom há revoluçom*

Pola súa parte, Arias recuperará en varias das súas accións o manifesto W.I.T.C.H. (Women International Terrorist Conspiracy from Hell). Observemos a utilización que fai del para o fanzine *Pelos e Cousas* número 2: nas páxinas 2 e 3 (o fanzine comeza polo final e lese ao revés) publica a súa tradución do *Manifesto* (orixinal en W.I.T.C.H., 2015: 75-76), e na outra cara, unha fotografía dela mesma vestida con atuendo de “bruxa”, sen que se lle vexa a cara (este fanzine caracterízase pola anonimia das súas colaboradoras, ou o

emprego de heterónimos<sup>53</sup>) e sostendo un cartel que reza: “Opresores: a maldición das mulleres caeu sobre vós” (W.I.T.C.H., 2015: 116).



Imaxe de Arias caracterizada como bruxa e sostendo o cartel coa frase final do “feitizo” das W.I.T.C.H., na páxina 2 do número 2 de *Pelos e Cousas*

Esta frase pechaba un “feitizo” co que as W.I.T.C.H. (na altura xa renomeadas como Women’s Inspired To Commit Herstory) protestaban contra a detención, en 1968, de diferentes activistas afroamericanas (a comunista Angela Davis entre elas) acusadas de conspiración ou pertenza a grupos armados ou terroristas. Puido ser esta acusación a que motivase o cambio de denominación: “conspiracy” e “terrorist” non eran termos moi acaídos con este contexto represivo. Alén de para “suavizar” o seu propio nome, as W.I.T.C.H. reivindicaban con esta nova denominación o concepto de “Herstory”, facendo un xogo de palabras que contrapoña a visión

<sup>53</sup> No número 1 de *Pelos e Cousas*, Arias asinou co nome da protagonista da novela de Joyce Carol Oates *Foxfire: Confessions of a Girl Gang* (1993), Legs Sadowsky.

androcéntrica da Historia (*history*, en inglés, comeza co posesivo masculino de terceira persoa singular, *his*, de aí o xogo cambiándoo por *her*). As W.I.T.C.H. eran un colectivo feminista nado en Nova York, no 68, a partir do New York Radical Women. Funcionou nos Estados Unidos nos últimos 60 e primeiros 70. Realizaban performances de rúa, fundamentalmente, e facíano vestidas de bruxas, para vindicar a imaxe de mulleres perigosas e oprimidas polo sistema, que se rebelan coas súas artes contra o opresor. Marvin Carlson fala de W.I.T.C.H. no seu estudo crítico sobre a performance, ao situar os 70 coma o comezo da performance de rúa resistente, explicitamente política (Carlson, 1996: 225, 226). O disfraz de bruxa foi utilizado por Xiana Arias nalgunha outra ocasión, coma nas manifestacións do 8 de marzo.

Podemos poñelo en relación coa “bruxa” que tanto lle gusta a Paula Carballeira para darlle a volta aos relatos oficiais: en “Roque”, poema que é escenificado *n’A folla máis alta*, explicita: “Roque non lles ten medo ás bruxas / Porque sabe que existen / Quen lles teñen medo ás bruxas / Son os non saben se existen ou non” (Carballeira, 2011: 39). Volve sobre esta idea ao final do poema: “As bruxas cheiran a descoñecido / Esa é a razón de que a xente teña medo das bruxas / Porque non as coñecen” (*ibidem*). En escena, verémolo *n’A folla máis alta*. Libérase a bruxa da connotación negativa decote empregada nos contos infantís, a través do xogo, unha vez máis: cunha vasoira como único elemento escenográfico, o actor Carlos López executaba o seu monólogo agochándose detrás dela escenificando medo cun tremor das pernas, mentres os outros dous intérpretes (Paula Carballeira e Chiqui Pereira) tocan a kalimba e o *steel drum*. Na seguinte escena, a vasoira vira tótem, cando os tres actores efectúan unha danza circular arredor dela mentres repiten ao unísono os versos finais de “Roque”, coma tres bruxas nun aquelarre formulando un sortilexio, cunha estrutura que xoga co paralelismo e a concatenación. A escena finaliza con Paula Carballeira executando o monólogo “As bruxas”, mentres é proxectada unha imaxe dela mesma de pequena:

A min ás veces chámanme bruxa  
Iso é porque sempre me gustou facer maxia  
De pequena pensaba  
que calquera podía facer maxia  
Abondaba con saber pedir as cousas,  
con pensar no que verdade querías,  
con todas as túas forzas,  
Abondaba con pechar os ollos,  
estirar as mans  
e ter unha variña de amendoeiro.  
Fun descubrindo que non debía ser tan doado  
porque moi poucas persoas teñen o que queren,  
nin eu mesma.  
Agora sei que a maxia non se pode facer  
porque xa está feita  
só hai que saber buscala  
A maxia agóchase para que non a atopemos  
Os magos descúbrenla algunhas veces  
cos seus trucos  
pero só as bruxas saben sempre onde está  
A maxia está nos lugares  
que non teñen fronteiras,  
coma os soños,  
e nas terras que teñen nome de muller  
como a India  
ou África (Carballeira, inédito. Texto teatral cedido pola  
compañía Berrobambán).

Vemos como se pasa da connotación negativa (o medo) á autoafirmación, a través dun xogo coreográfico arredor dunha figura totémica: a vasoira, que nos leva ao ámbito do doméstico, do traballo de limpeza, tradicionalmente feminino, é o que empregan as bruxas para voar. Os tres membros do elenco xogan con ela, fan o seu “aquellarre” para explicar poeticamente por que a xente ten medo das bruxas: un medo que ten que ver co rexeitamento ao descoñecido, ao que se ignora, como tamén operan a xenofobia, a homofobia, etc. E remata Carballeira soa no escenario, coa vasoira, afirmándose como bruxa, e dotando a figura de positividade: a “bruxaría” é tamén

“maxia”.

Podemos relacionar esta escena coa final de *Avestruz*, en que a propia Carballeira pecha o espectáculo cun monólogo sobre a maxia mentres o outro actor e a outra atriz do elenco repiten a danza con movementos “de adultos”, que aos poucos se van convertendo en danza de avestruz. O texto é o do último poema de *Contatrás I*, “A maxia:

Pero  
por agora  
a maxia agóchase  
detrás das pequenas cousas  
para ver que cara poñemos  
cando aparece (Carballeira, 2011: 87).

Un texto totalmente acaído para pechar o espectáculo sobre as frustracións da idade adulta cunha mensaxe esperanzadora para quen, malia todo, cre aínda na maxia.

#### 5.4. VIDEOPOEMAS

Imos agora afondar na ferramenta audiovisual e o uso que dela fan estas autoras: un videopoema, para o Portal das Palabras, “é o que resulta de poñer en relación a poesía e o audiovisual, conxugando a expresividade propia da palabra poética coa imaxe e o son”. O neologismo fórmase a partir da primeira persoa do singular do presente de indicativo do verbo *videre*, “ver”, en latín, pero incorpórase á nosa lingua nos anos 30 do século XX, co significado de aquilo que podemos ver nua pantalla (asociado máis á da televisión cá á do cine). Poema tamén é unha herdanza do latín, cun significado alén do de “creación en verso”, xa que o étimo previo, do grego *poiema* -atos, tiña o significado de “o que se crea”. Continúa o Portal das Palabras apelando á fascinación dxs poetas pola relación entre palabra e imaxe,

que vén xa da vangarda, “cos caligramas e pictogramas tan queridos polos creacionistas, e tamén, máis adiante, a autores que experimentaron cos recursos gráficos, como é o caso de Uxío Novoneyra ou os membros do colectivo Ronseltz, varios deles artistas plásticos”. Esta relación interartística esténdese á música, e abonda con lembrar as cantigas trobadorescas medievais, onde “o elemento sonoro era concibido como parte indivisible do texto poético”. Chegamos á fin do século XX e comezos do XXI explorando neste camiño, e cita o Portal as Palabras unha moi atinada definición de María Lado: “Trato de que as imaxes que evoca a *palabra* non as desfaga o *vídeo*, aí está o equilibrio difícil de conxugar”. Esténdese ao ámbito “da metaliteratura e a teoría literaria”, e constátase o videopoema como “recurso poderoso para atraer cara á poesía novos públicos, como ben soubo ver o poeta portugués Ernesto de Melo e Castro, a quen se lle atribúen os primeiros usos do termo –na década de 70–, no contexto da poesía experimental lusófona, emerxente nesa altura”.

Referenciamos xa un videopoema onde participaron varias das poetas investigadas: inspirado nun poema do *Nómade* de María Rosendo, *Helena a escuras* pon a varias mulleres en primeiro plano e en aparencia espidas, a recitaren os versos deste poema. Xiana Arias era unha das participantes, pero tamén Andrea Nunes e Raquel Rei: elas dúas formaban naquela altura o colectivo As Candongas do Quirombo (<https://vimeo.com/ascandongas>), que conxugaba poesía, artes visuais, documento e denuncia.

Na súa páxina de Vimeo preséntanse como “colectivo poético audiovisual”, que, con “perspectiva feminista e cooperativa, está aberto a multitude de mulleres diversas sen límites xeográficos nin lingüísticos, que coa súa participación contribúan, ben sexa en momentos puntuais como ao longo do tempo, a aumentar a nosa produción audiovisual e poética”. Definen o colectivo como “plural, feminista, creativo, preocupado, innovador, comprometido e autoxestionado”.

A orixe das Candongas do Quirombo sitúase no 2010, cando a poeta Andrea Nunes e a videocreadora Raquel Rei Branco (Frades,



1983) unen as súas forzas para elaboraren un documental que contará co apoio da Dirección Xeral de Xuventude e Voluntariado, *A memoria da lingua*. Nel abordan, a través de varias entrevistas, os prexuízos e as actitudes negativas que aínda padecen as falantes de galego. Antes xa colaboraran para facer videocreación a partir dalgún poema de *Corrente do esquecemento*, o primeiro libro de Andrea Nunes, coma "Agora ti".

O colectivo está aberto a "multitude de mulleres diversas sen límites xeográficos nin lingüísticos" que queiran colaborar, sempre desde unha perspectiva crítica e feminista. "Non nos poñemos límites nas temáticas porque non queremos límites nas nosas vidas", afirman. Tamén fan traballos por encargo para institucións, colectivos ou particulares, cunha vontade de autoxestión para e levar ao cabo os propios proxectos particulares.

Así, á estensa produción de videopoemas súmanse microdocumentais, coma os da serie "Do mar e outros ladrillos", en colaboración coa asociación medioambiental As Lobeiras; videoclips, ou gravacións de directos, coma os realizados para Sacha na Horta ou Uxía; *book-trailer*, coma o de *En vías de extinción*, novela de María Reimóndez publicada por Xerais no 2012, ou *I visqueren felices* (2012); a gravación de eventos poéticos, coma o IV Festival Poético A Rebelión da Décima Musa, ou o manifesto-poema de Ana Romaní no XXV Festival da Poesía do Condado; ou a documentación de performances no espazo público coma as realizadas polo colectivo Mulheres Transgredindo, desde o 2004 á actualidade.

Nas últimas décadas, parello á hibridación da poesía coas artes, o emprego do vídeo e da fotografía reveláronse como ferramenta estratéxica para a poesía escrita por mulleres. Isto quedou patente xa cunha performance de Chus Pato e María Ruído no ano 97 na compostelá Sala Galán, documentada en vídeo por María Esteirán: *A Sereña* (22'). Ou nos traballos, xa nos 2000, de Yolanda Castaño, e nos seus respectivos blogs, da poeta ceense María Lado (*Casatlántica*), da videocreadora Sara Jess, pseudónimo de Lara Bacelo, no diario *Cartafol de silencios*, ou...mmmm... de Estíbaliz



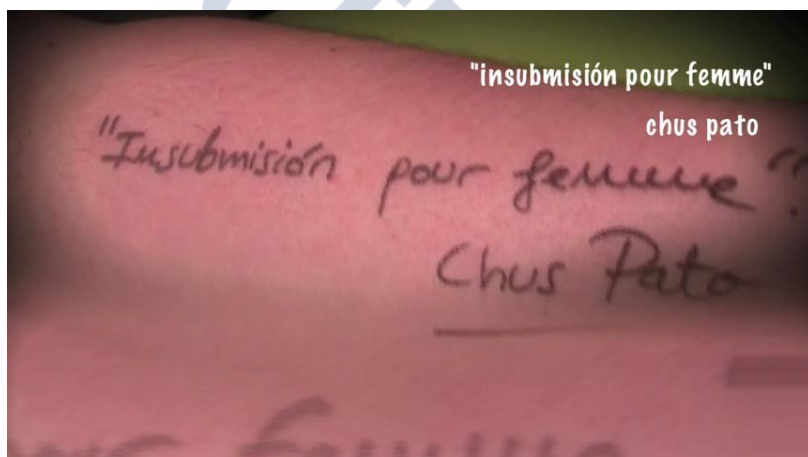
Espinosa, "poeta de ambición multidisciplinar", en palabras de Helena González (2011: 12). E na segunda década deste milenio segue a medrar o número de poetas que recorren á imaxe, ao código audiovisual e á rede como ferramenta estratéxica para a súa creación poética: Xiana Arias, co heterónimo Lara Tigre, Antía Otero... Como sinala Germán Ermida (2006) nunha reportaxe no portal *CulturaGalega.Org*, "o fenómeno da videocreación poética non é novo. A mestura dos versos con imaxes, fixas ou en movemento que complementen ou completen o seu sentido é xa unha proposta antiga". E cita como exemplos o filme *Ringo Rango*, de 1990, que alternaba textos de Antón Reixa coa participación de diferentes actores, ou o poemario de Yolanda Castaño *O libro da egoísta*, que engadía un DVD con material audiovisual. *O vídeo da egoísta*, xa no 2004.

Por outra banda, cómpre salientar o emprego do corpo como ferramenta artística e dispositivo político, mesmo, particularmente en relación con nocións coma xénero (e identidade de xénero e orientación sexual), raza ou clase. A relación do corpo humano co contexto histórico e espacial, coas condicións materiais da existencia, ten dado lugar a infinitas manifestacións artísticas. Dende o feminismo, en concreto, tense traballado moito este concepto do corpo como "campo de batalla", a través da fotografía e a imaxe filmica, xogando por veces a subverter a linguaxe publicitaria. Abonda con lembrar o cartel de Barbara Kruger do 89 ("Your body is a battle ground"), que podemos ver no capítulo 3.

Outros exemplos contemporáneos son os autorretratos de Hannah Wilke, os traballos de Adrien Piper sobre raza e xénero, a videocreadora feminista Martha Rossler, ou os autorretratos de Cindy Sherman. Podemos lembrar as palabras de Valie Export (1992) a respecto da necesidade, das activistas feministas, de recuperar e resignificar o corpo: "A representación do corpo da muller, tal e como foi impresa pola historia nas imaxes da nosa cultura falocéntrica, demandaba que esas escenificacións do corpo que foran definidas por unha ideoloxía allea fosen cuestionadas e desmontadas como ocupacións do corpo polas forzas de signos alleos" (Export, 1992: 33).

Xa entrando en materia, no traballo d'As Candongas do Quirombo podemos trazar certas liñas de acción que nos axudan a entender mellor este cruzamento entre poesía, arte, activismo e vida:

A. O emprego da imaxe, dos textos e da voz das mulleres. Recoñecemento de "xInealoxías" e débedas coas "precursoras". Teremos un bo exemplo en "Agora ti", primeiro videopoema, baseado no poema homónimo do libro *Corrente de esquecemento*, de Andrea Nunes, onde son enumeradas varias feministas que contribuíron á emancipación das mulleres co seu coñecemento desde diversos campos do saber.



Fotograma do brazo pintado co verso de Chus Pato en "Agora ti"

Precedido por un verso de Chus Pato escrito sobre a pel, que xoga cos códigos publicitarios normalmente asociados a perfumes femininos para lles dar a volta, "Insubmisión pour femme", o vídeo amosa as voces mesturadas e os rostros, con centralidade nos ollos e da boca, de tres mulleres, entre elas a propia autora do texto, lendo os nomes, e tamén imaxes das mulleres citadas, para rematar nun unísono "Agora ti".

B. A colectivización das voces de varias mulleres é un recurso

empregado tamén no videopoema de María Rosendo “Helena a escuras”, a partir dun poema de *Nómade*. A colectividade unida a través de certa sororidade artística amósase nestes videopoemas que nun caso fan unha secuencia: varias mulleres próximas a Rosendo recitan cada unha un verso do seu poema, para remataren ao unísono, con ese complemento indirecto "a Helena" que remata a voz da propia Rosendo "lle roubaron o seu agá". Á crueza desta afirmación, o roubo da primeira letra dun nome propio, contraponse, coma se quixese funcionar como esconxuro, a voz colectiva das mulleres.



Plano final de “Helena a escuras”, con todos os rostros e o unísono das súas voces

C. A mostración do propio corpo como transgresión fronte ao canon patriarcal. *Pelos e outras genialidades* emprega un texto de Andrea Nunes lido coa súa voz, e a cámara percorre mentres un corpo de muller que desafia a norma tácita de que só se deben considerar como corpos bonitos os corpos femininos cando están depilados. Contra esa violencia simbólica, imaxe, música e texto alíanse para pór o foco na beleza dun corpo feminino libre. A imaxe é unha sucesión de planos do corpo de Raquel Rei, cos seus pelos, sen censura. Nalgún

momento enfócase parte do rostro tamén, de forma que só se lle ve un ollo e se pode albiscar un sorriso. Remátase enfocando unha camiseta (de Ráiot Distro) coa lenda “Meu corpo, minha revolução” e a imaxe dun corpo feminino tamén con pelos. O son é a canción “Pirates1”, de Little Lumpy, e o videopoema abre coa voz en off de Andrea Nunes Brións lendo o seu propio poema:

Este é un poema  
con pelos no sobaco,  
nas pernas,  
nas “ingles”  
(Nunes Brións, 2007: 32)

Por último, péchase cunha gravación da voz de Janis Joplin que se corresponde cos últimos segundos da grabación orixinal do seu tema “Mercedes Benz”, 1970, un canto paródico aos bens capitalistas: pídeselle a unha instancia divina a través da fórmula “Oh Lord”, tan propia do blues<sup>54</sup> un coche da marca Mercedes Benz, un televisor en cor, unha noite na cidade... Nos últimos segundos escóitase a Joplin rematar cun “That’s it!” (“Iso é!”) e rir.

---

<sup>54</sup> Esta fórmula de pregaría foi longamente empregada por cantantes de blues, desde as primeiras gravacións: atopamos o “Oh Lord have mercy if you please” de Son House en 1930 (Taft, 2006: 105). Este uso paródico que lle dá Joplin 40 anos despois vén da primeira liña dun poema do poeta *beat* de San Francisco Michael McClure. Foi a última gravación da cantante, catro días antes de morrer de sobredose. Curiosamente esta fórmula de pregaría foi adoptada por algún grupo de música electrónica galega: Das Kapital, activo do 2011 ao 2015, editou tres discos: *Ruído Negro* (2011), *Grecia* (2013) e o terceiro, de despedida, sen título, xa no 2015. Composto por Marcos Paino nos sintetizadores, David Ageitos á guitarra, con Leo Fernández Campos como vocalista e Daniel Salgado como letrista e ao kaoscilator, comeza o sétimo tema do seu primeiro disco: “Manifesto dos enfermos”: “Na historia chove igual que nesta cidade (oh Lord!) / Sobre un punto no que xa non hai marcha atrás”. Tamén, como parodia da parodia, ou pequena homenaxe á galega á diva Joplin, Blues do País, dúo composto polo guitarrista Brais das Hortas e a vocalista Iseo Agilda, fixo a súa versión de “Mercedes Benz” adaptando a pregaría ao galego: “Bon Dios, que che costa mercarme un chimpín?”

A respecto da imaxe, o emprego do vello corporal tal como é como elemento transgresor é habitual na estética feminista. Algunha artista contemporánea, coma a galega Andrea Costas, ten realizado performances coa cera de depilar (usada, chea de pelos) como materia prima, para elaborar as letras que compoñen “Amor propio”, e expresar así o paradoxo entre as imposicións estéticas dolorosas para as mulleres e a autoestima (Rozados, 2006).

Tamén no videopoema “Todas as mulleres que fun” percorre coa cámara un corpo e as imperfeccións que non adoitan amosarse (cicatrices ou estrías), mentres o contrapón con imaxes que representan as cicatrices do corpo social e político do presente (manifestacións contra a xestión da crise do Prestige ou imaxes de mulleres fronte á garda civil na revolta das Encrobas). O verso final, “dóeme a pel de tanto querer prolongarte”, pode lerse como ese xeito de entender o corpo propio, “campo de batalla” que diría Barbara Kruger, como metonimia do corpo social, e aproveitar a súa potencia expresiva.



Fotograma de “Todas as mulleres que fun

A este respecto, compre salientar o movemento ciberfeminista que, entre o DiY (do it yourself) e as aplicacións tecnolóxicas, fai por construír outros suxeitos femininos que non sexan o obxecto de

desexo patriarcal. Traemos aquí a recente (e acaída) reflexión de Remedios Zafra no seu recente Premio Anagrama de Ensaio (2017):

Las iconografías ciberfeministas recuerdan el simbolismo que determinadas imágenes del cuerpo de la mujer adquieren en la *cultura-red*. Mientras, mujeres como Sibila observan la desfachatez com que en las redes se censuran estas imágenes, rechazando fotos de sus vulvas expuestas, las manchas de sangre em sus menstruaciones, sus cuerpos sin depilar, sus pechos caídos después de amamantar o amamantando. Todas esas imágenes son prohibidas em muchas redes por abyectas, mientras que de manera continuada los iconos de masas recientes (estrellas del pop y *celebrities*) muestran em esos mismos lugares sus aplaudidos cuerpos sensuales y desnudos, siempre que estén bien sincronizados com la mirada de um determinado tipo de deseo, rentable para el capitalismo, leal al patriarcado. Como sugería Nancy Huston, “no es tanto que ustedes tomen a sus deseos por la realidade, es más bien que sus deseos se vuelven nuestra realidad” (Zafra, 2017: 158).

D. Uso de metáforas visuais. En liña coa xInealoxía que referenciamos no primeiro epígrafe, pensamos en Xohana Torres cando ese barco de papel percorre a pel dun corpo feminino nu en "Todas as mulleres que fun", e no verso "Eu tamén navegar" co que pechaba o seu célebre "Penélope". Na liña de recoller esas Penélopes insubmisas que non sentan a agardar por Ulises podemos ler tamén este mesmo barco como homenaxe á finada Begoña Caamaño, que lle deu a volta ao mito na súa novela *Circe ou o prazer do azul*, no videopoema “Nós contigo tamén navegar”.





Caixa de música de Pippi accionada no “Manifesto das Candongas”

A reconecible sintonía e a imaxe de Pippi Långstrump nunha caixa de música serven tamén de pano de fondo para o "Manifesto das Candongas". Neste vídeo vemos un plano detalle do xoguete e unha man accionándoo, con outros obxectos persoais de fondo (unha planta ou unha das tellas da Casa Encantada, que foron pintadas a man e agasalladas ás persoas que formaron parte do proxecto), mentres unha voz le o Manifesto. O personaxe de Pippi, creado pola escritora sueca Astrid Lindgren en 1945, despois adaptado ao cine e á televisión, é a nena rebelde e inconformista por antonomasia, unha icona feminista en toda regra. Forte, intelixente, incrivelmente independente para ser unha nena pequena, para nada dócil, e sobre todo, revolucionariamente alegre sempre<sup>55</sup>, actúa aquí como un símbolo

---

<sup>55</sup> A alegría, cando subverte o xustillo no que o patriarcado mete as mulleres (mesmo as nenas pequenas), pode ser revolucionaria. Así vemos en *Pippi* a contraposición entre os dous modelos: “Mientras Annika simboliza a esa niña modélica, tranquila y bien vestida, *Pippi* es malhablada, imprevisible y orgullosamente hortera. No le importa vestir con ligeros (sic.), llevar la ropa mal combinada y las trenzas tiesas. Y, cuando trata de imitar los estereotipos de feminidad normativa y se maquilla, nos hace ver lo ridículos que son. Pulveriza el machismo con su risa descontrolada” (De Castro, 2018).

recoñecible que pon coa súa imaxe e a súa recoñecible sintonía o pano de fondo perfecto a este manifesto. A primeira vez que se emitiu a serie inspirada nesta novela en España (1974, despois de anos de censura franquista), dez anos antes de naceren o groso destas poetas, que seguramente puidesen vela nas sucesivas reposicións (1987, en TVE e seguintes noutras canles), supuxo un auténtico revulsivo no tocante aos modelos para as nenas. E nenos, xa que tamén cuestiona a masculinidade hexemónica e propón outra: no capítulo 17 da serie, é Pippi quen rescata a seu pai feito prisioneiro polos piratas, e el, na vez de sentir a súa masculinidade cuestionada, agarda por ela e confía en que a súa filla saberá como salvalo). Ela chega ao calabozo empregando explosivos, libera ao pai, e aínda lle dá tempo de liberar a un rapaz explotado por un taberneiro e vencer (cunha vasoira) aos piratas armados con espadas.

A respecto do que unha personaxe como Pippi Långstrump representou, particularmente, no contexto español a comezos da emisión da serie, di María de Castro (2018):

Si todavía hoy su personaje resulta subversivo, no cuesta imaginar la revolución que supuso en 1974, cuando la serie comenzó a emitirse en una España que se sacudía el olor a franquismo y naftalina. Por aquel año, las mujeres todavía necesitaban la autorización de sus maridos para firmar un contrato de trabajo o comprar una vivienda en nuestro país. Y *Pippi*, con solo nueve años, lanzaba a las pequeñas un mensaje claro y potente: las chicas no necesitamos el permiso de nadie (De Castro, 2018).

Versos como "Somos manda" apela a esa vontade de colectividade, de traballo en rede. "Vimos da estirpe das mulleres salvaxes, combativas, desas rebeldes sensibles e insaciables. Das que queren e máis e máis, das que comparten". Con esta declaración de intencións, de funcionar como "manda", como rede de apoio para o



activismo compartido con outras mulleres, rematamos (provisionalmente, porque o traballo das Candongas continúa) esta abordaxe.

Cabe sinalar aquí, polo seu interese, outros traballos. Xa referenciamos *A caza dos gatos* de Lara Tigre, heterónimo de Xiana Arias, mais polo seu carácter (formaba parte dun filme colectivo) e pola súa temática encadrámolo no capítulo anterior. Do mesmo xeito, vimos algún vídeo de María Rosendo (o empregado no recital Urban Dynamics, ou documentos videográficos das Candongas (ou outros colectivos) sobre acción de rúa. Con todo, ao non partiren dunha vontade explícita de seren “videopoemas”, senón teren unha intención máis documental, pareceunos máis pertinente situalos nesoutro apartado relacionado con acción na rúa ou en espazos okupados.

Así e todo, veremos como outros colevivos de mulleres videocreadoras recorren ao corpus das poetas coas que traballamos para desenvolver os seus proxectos. Tal é o caso de Illa Bufarda, que no seu vídeo “Foron trinta e un días coas feridas pegadas aos baixos da cama”, creación sobre un poema de María Rosendo (<<https://vimeo.com/58359792>>), unha animación en que os versos van aparecendo, en inglés, na parte dereita da pantalla, mentres a unha árbore debuxada na parte esquerda cáenlle flores e follas. En total silencio, cando o poema queda íntegro, desaparece a imaxe da árbore.

## **5.5. AS FRONTEIRAS ENTRE XÉNEROS: NARRATIVA E POESÍA**

Alén de todas as hibridacións entre códigos (visuais, escritos, sonoros, cinematográficos, etc.), xéneros literarios e soportes, atopamos outra práctica común ás catro poetas: a converxencia entre o xénero narrativo e o poético. Para o crítico Xosé M. Eyré, que compila varios textos galegos contemporáneos no volume *Nin che conto* (2008), o que atopamos en *Ortigas*, de Xiana Arias (2007) son en boa medida microcontos. Pon como exemplo dous poemas, un co formato, tan habitual en Arias, do diálogo, e outro relato en primeira persoa (Eyré, 2008: 202-203), e salienta “De feito, a poesía actual (e non nos referimos só á galega) non agocha as querenzas narrativas senón que ex-

plota esta marxinalidade porque se alimenta precisamente de derrubar fronteiras” (Eyré, 2008: 201). Esa vontade de derrubar fronteiras conséctase no traballo das catro poetas estudadas.

De feito, afirma Andrea Nunes nas súas respostas ao cuestionario: “A miña (cos xéneros) é unha anti-relación ;) [coa combinación destes signos de puntuación quérese reproducir unha emoticona de cara chiscando un ollo<sup>56</sup>] Non acho preciso encaixar os textos nun “xénero” ou noutro. Moitos dos meus poemas son prosaicos e viceversa. Estamos para rachar coas etiquetas, incluso tamén no eido da escrita”.

A autora na que se manifesta con máis intensidade este carácter narrativo, así e todo, é Paula Carballeira, quen tamén é das catro a que ten máis obra propiamente narrativa, con máis de vinte títulos publicados e moitos deles traducidos a varios idiomas. A este respecto, Carballeira responde así á nosa entrevista: “Persoalmente, non quero desaproveitar ningunha ocasión para o xogo, como xa comentei. Cada xogo ten as súas regras. O divertido de rompelas é coñecelas, seguilas ás veces para que as demais persoas xoguen contigo, e sorprender de súpeto introducindo narración na poesía, teatro na narración, poesía no teatro. (...) Nunca me gustou estar cen por cen na realidade. Eu preciso algo de ficción para comprender o mundo, algo de narración para contalo, algo de poesía para imaxinalo diferente. E, por suposto, moito de teatro para atopar o meu lugar nel”. Este xogo quedaba patente na autopresentación da súa intervención en Salvaterra no 2014: “vou contar poemas ou recitar contos”.

É na narrativa onde comezou o traballo literario de Carballeira,

---

<sup>56</sup> Unha emoticona é, segundo o Dicionario da RAG, un “símbolo gráfico normalmente feito con caracteres ASCII que xeralmente emula a forma dunha pequena cara que reflicte o estado de ánimo ou unha determinada intencionalidade da persoa que escribe”. Son habituais na comunicación entre a xente máis nova e por canles informáticas: mensaxes telefónicas, programas de mensaxería instantánea, correos electrónicos... Na literatura galega recente atopamos o “Ultrahaicu”, en *Haicu*, d’O Leo (2007: 62). No poemario xógase coa fórmula do *hai ku*, coa brevidade, e neste poema condénsase ao máximo, nos catro símbolos que simbolizan un bico e unha pregunta “:-\*?”, unha proposta amorosa.

máis concretamente na dirixida ao público máis novo “polo inmenso respecto que teño cara a elas, porque considero que a súa capacidade de abraio, de xogo e de liberdade ten moito que ver coa miña idea de literatura” A poesía xurdiu como unha “conta atrás”, una procura do esencial, do que agochamos ás veces baixo o peso da retórica, a metáfora máis sinxela que é ao mesmo tempo a máis complexa, a verdadeira ponte entre a arte e a vida”. Da moita poesía que existe na narrativa infantil e xuvenil (mesmo na máis espontánea, que xorde dos propios nenos e nenas), dese potencial evocador, tira Carballeira, boa escoitadora ademais de contadora, a súa inspiración.

De feito, vemos nos seus poemarios o peso da narrativa: constrúe relatos e personaxes que actúan como metáfora ou metonimia *per se*: vémolos no groso dos poemas de *Contratrás II-I*, coma “Os soños” (Carballeira, 2012: 23), “Irmás” (2012: 25), “Ánxeles” (2012: 31), “Belén” (2012: 33), “Félix” (2012: 35), “Paulo” (2012: 36), “Roque” (2012: 39), “Xiana” (2012:41), “Unha noite” (2012: 43), “El” (2012: 44-45), “Sara” (2012: 47), “Unha nube gris pasou por África” (2012: 49), “Outra noite” (2012: 51), “Unha historia sinxela” (2012: 53), “A folla máis alta” (2012: 59), “Avestruz en terra allea” (2012: 61), e, en certa medida, cunha gran compoñente autobiográfica, “Familia” (2012: 65-66). Boa proba dese carácter narrativo é a facilidade coa que se adaptaron á escenificación calquera dos textos citados: agás “Sara”, todos comparecen ben n’*A folla máis alta* ben en *Avestruz en terra allea* (algúns mesmo nas dúas, en códigos totalmente contrapostos, coma “Belén” e “El”). Constatamos nestas escenificacións a vontade lúdica de Paula Carballeira, e como a través o xogo e do seu “coñecer as regras para rompelas”, narra o mundo, imaxínoo diferente e xoga a transformalo: “Belén” pode ser o relato dunha ausencia ou dunha situación e opresión e control da que fuxir. “Familia” pasa de ser un relato autobiográfico individual a un xogo e improvisación a través dos obxectos no que cada un/ha das persoas que conforman o elenco de *Avestruz en terra allea* “se nos conta” ao público (secuencia catro do espectáculo).

En *Nunca mascotas* continúa esta hibridación coa narrativa, e máis en concreto co xénero da fábula, mais dada a volta: o DiTerLi

define a fábula como “narración breve, en prosa ou en verso, protagonizada por animais, e, ás veces, por seres inanimados, da que se desprende unha lección moral normalmente condensada na conclusión. Diferénciase do conto popular pola súa finalidade pedagóxica e por se transmitir de forma escrita”, e sitúa as súas orixes na literatura occidental na Grecia do século VI a. C., cultivada por Esopo. Máis en *Nunca mascotas*, os animais non son metáfora de comportamentos humanos, nin hai un afán didáctico ou moralizante: son suxeito lírico en por si. O primeiro poema non pode ser máis claro:

Podedes chamarnos animais,  
nunca mascotas.

Faremos compañía  
se nos peta.

A maior parte do tempo preferimos estar lonxe  
de vós,  
por se acaso.

Desconfiamos,  
non por maldade,  
por experiencia.

A soidade é a mellor conselleira.

Perdoade  
se vos ofende  
a nosa resistencia.

Preferimos liberdade  
A subsistencia.

Somos mamíferos, ruminantes, réptiles, anfibios,  
insectos,  
peixes, feras,  
E moitos outros nomes.

Catalogádenos.  
Chamádenos como queirades.  
Chamádenos submisos, perigosos, domésticos, salvaxes.  
Chamádenos en masculino, neutro ou feminino (se é que  
nos tedes medo de verdade).  
Chamádenos para que acudamos, berrade para que  
saíamos fóra.  
Chamádenos animais.  
Nunca mascotas (Carballeira, 2016: 11-12).

Vemos aquí a declaración de intencións, neste poema que é case un manifesto. Con esta firmeza sobre o xeito de nomear, Carballeira reivindica a autonomía dos seres animais, e mesmo advirte do “perigo” de nomear en feminino. Verémola tamén no poema “Horóscopo”, cando afirma “Somos ratas./ En feminino./ Sen diminutivos./ Así nos chama o horóscopo chinés” (2016: 17). Este poema fora empregado un ano antes por Carballeira para contribuír ao recital do II Día das Galegas nas Letras, organizado pola Plataforma de Crítica Literaria Feminista A Sega en Pontevedra o 15 de agosto do 2015, dedicado a María Victoria Moreno (a quen se lle dedica o Día das Letras Galegas tres anos despois<sup>57</sup>). Neles rebátese a connotación establecida sobre a rata, en concreto, e a animalidade, en xeral, para reclamar o dereito destas criaturas, como suxeitos totalmente subalternos, a falar por si mesmos.

---

<sup>57</sup> O Día das Galegas nas Letras é unha iniciativa da Plataforma de Crítica Literaria Feminista A Sega que comezou a celebrarse no 2014 en diversas vilas e cidades galegas. Con esta celebración, que foxe da cerimonia institucional, busca celebrar a figura dunha muller que contribuíse de forma sobranceira á cultura en xeral e á literatura en particular. Escolleuse o día 15 de agosto como data central dos actos de celebración por ser o día a Nosa Señora, desacralizando esta festividade relixiosa. Nas sucesivas edicións homenaxeouse a Dorothé Schubart (2014, areal de Berres, A Estrada), María Victoria Moreno (2015, Pontevedra), María Xosé Queizán (2016, Vigo), Patricia A. Janeiro (2017, Compostela) e Marica Campo (2018, Lugo).

De feito, atopamos neste poemario un feixe de animais tradicionalmente deostados ou explotados polos humanos, que de súpeto teñen voz propia: a serpe (2016: 13); o corvo (2016: 23-24), nun poema que parece dialogar co coñecido poema narrativo “The raven”, de Edgar Allan Poe (1845), e co agoiro de morte que esta ave representa; as moscas (2016: 29-30); as cascudas (2016: 31); a couza (2016:35-36); a vaca (2016: 40-41); as pulgas (2016: 43-44); a donicela (2016: 55-56); ou as toupas, nun triunfal poema final titulado “Evasión ou vitoria” (2016: 59-60), remedando o título en español do coñecido filme de John Huston *Victory* (1981), en que uns prisioneiros interpretados por Michael Caine, Sylvester Stallone e Pelé planifican como fuxir dun campo alemán en 1943 mentres se organiza un partido de fútbol. O túnel subterráneo, ao xeito do que fan as toupas é habitual como método de fuxida en diversos filmes de temática carceraria, desde *The Great Escape*, de John Sturges e con Steve McQueen como protagonista (1963), até *The Shawsank Redemption* (Frank Darabont, 1994). En “Pastor alemán” (2016: 57-58) vemos a compoñente autobiográfica de novo, contando a historia dun can da familia como metáfora da lealdade.

A preocupación pola liberdade animal é unha constante na obra dramática, narrativa e poética de Paula Carballeira: un dos poemas que foi recitado en Salvaterra no 2014 podémolo atopar como libro ilustrado (por Laura von Husen) co título *Vuela!* (2015). Nel conta a historia dun neno ou nena (non especifica o xénero ao estar en primeira persoa todo o poema-relato, e nos debuxos optouse por un/ha protagonista animalizado, con aspecto de ovella pero vestimenta humana) que quere liberar o seu canario, preso na gaiola, e para iso debe ensinarlle a voar. Na obra *O refugallo* (2011), na presentación editorial dos personaxes, podemos ler “Isolda ten un libro de viaxes; Hipatia, un telescopio; Borboronte, unha tartaruga (aínda que as tartarugas non se teñen, só están contigo) e Lustucrí unha pata de pau”. Do mesmo xeito, o suxeito lírico que podemos identificar con ela mesma afirma, no poema “Invisible relativo”: “É desacougante / cando as gatas que viven comigo / quedan mirando nun punto fixo / durante algún segundos” (2016: 37). Fronte ao uso o posesivo “as miñas gatas” escolle “as gatas que viven comigo”. E o poema “Amor

fou” (2016: 55-56) conta a historia un home, “el”, coa súa donicela: “Ensináralle a comer da súa man, / atáraa cun colar, / paseáraa no coche, / reserváralle un oco na cama, / baixáballe as persianas qpara que non vise / a noite” (2016: 55). Unha historia de sometemento que podemos identificar, alén da dun home coa donicela que considera da súa propiedade, coa violencia machista máis sutil, a que consiste en illar do seu entorno á muller e xerarlle unha relación de dependencia. A donicela do poema remata por rebelarse contra este sometemento.

### 5.5.1. As transgresións dos contos de fadas

Por último, nunha vontade común en todas as poetas, vemos como se lles dá a volta aos contos populares para subverter roles de xénero: en Paula Carballeira, vémosto co conto da *Carapuchiña vermella*, baseado no conto popular francés *Le petit Chaperon Rouge*, transcrito por Charles Perrault en 1695. A historia da pequena vestida de vermello que entra no bosque para levarlle comida á avoa enferma e é enganada polo lobo, que agarda na casa da avoa disfrazado para comela, remata coa nena entre as sabas do leito da avoa caendo nas gadoupas do lobo, despois da consabida conversa de exclamacións e respostas “que mans tan grandes tes!” “Son para mellor abrazarte!”, etc. Ou, máis recentemente, engádeselle un final feliz: un cazador/leñador mata o lobo e reviven Carapuchiña e a avoa, na versión dos Irmáns Grimm (1812). Este conto, para Bruno Bettelheim (1975), é unha metáfora sexual, coma a propia cor vermella da que viste a rapaza: representa o conflito edípico na nena (1975: 179), ou a escolla da mesma entre o pracer (coller flores no bosque como lle indica o lobo, que ten o papel de “sedutor” que a engana) ou o “camiño correcto”, aquel do que a súa nai lle advirte que non se desvíe. Por escoller o pracer, acaba por ser penalizada, até que (en Grimm) aparece unha figura masculina e “paterna” que a rescata, o cazador. Bettelheim atopa tamén un carácter de “renacemento” de Carapuchiña no feito de saíren do bandullo do lobo, ela e mais a avoa, ao final do conto na versión dos Grimm, coma Xonás saíndo da balea: volve nacer coa lección aprendida (1975: 190-191).



Así ilustrou Gustav Doré o conto en 1872, cando aínda se trataba da versión que remata mal, coa morte (violación simbólica?) de Carapuchiña ao se meter na cama co lobo, que a devora.



Gravado de Gustav Doré para *Little Red Riding Hood* en *Fairy Tales Told Again*.

Loxicamente, un conto tan connotado tivo moitas e moi diversas revisións feministas: Angela Carter en *The Bloody Chamber* (1979) revisa moitos dos contos aparentemente inocentes de Perrault. En Galicia, sen ir máis lonxe, a profesora Carmen Blanco titulou *Vermella con lobos* (2004) a súa versión de dez contos populares, “afastados dos contidos misóxinos, reaccionarios e pouco liberadores das versións primitivas que os provocaron; historias, tan distintas das aprendidas como as deu a vida, cosidas todas elas por fíos libertarios de homenaxes e repudios. Contos que expresan nesa vontade de cambio a verdade, verdade viva de ficción”, conta na súa presentación editorial. Por outra banda, co poemario *Eu violei o lobo feroz* (2013), Teresa Moure aprópiase da Carapuchiña como suxeito lírico, para



desvestila de toda inocencia e convertela en epítome de “tantas presas que somos” (Moure, 2013: 7). Percorrendo cos poemas unha autoinculpación, nun contexto xudicial e carcerario, Moure fai da súa Carapuchiña unha icona libertaria: “Confesso que pequei / contra a consciencia acomodada / e contra a propiedade privada. / Confesso. / Eu, Carapuça vermelha, pertencia a unha banda / criminal” (2013: 60).

Andrea Nunes fai unha mención ao lobo como “ameaza” ao final dun poema de *Corrente e esquecemento* (2007): “Cada día estou máis ‘alá que acá’ / e isto non sempre é un erro, / ás veces / é o mellor que se pode facer. / (Para que o lobo non fira a nena) (Nunes, 2007: 12). O movemento (ou a transformación) serven para se pór a salvo dos perigos. Sen nomear especificamente a Carapuchiña, o imaxinario colectivo identifica inmediatamente a connotación do par lobo + nena.

No poema de Carballeira, titulado “Asilo” non aparece a Carapuchiña, mais si os outros dous personaxes, resignificados:

Un lobo entrou nunha casa.  
Atopou unhas zapatillas,  
unha bata,  
unha cama.

Non lle importou que houbera unha avoa dentro das  
zapatillas,  
da bata,  
da cama.

Á avoa tampouco lle importou compartir zapatillas,  
bata,  
cama,

cun lobo.

Estaba tan soa,  
a avoa.  
E el tamén.

O lobo  
non era solitario

para nada (Carballeira, 2016: 25-26).

O sorprendente encontro entre a avoa e o lobo será tamén levado á escena cun espectáculo infantil, *A deshoras*, estreado no 2017 en Salvaterra de Miño. Nun espectáculo sen palabras atopamos unha Carapuchiña (Nuria Sanz, caracterizada como unha muller xa de certa idade... Unha síntese entre Carapuchiña e avoa, aínda que polas lembranzas que reproduce en escena atopamos vestixios doutros personaxes de conto, coma a Cinsenta, a madrastra de Branca de Neve ou a meniña dos fósforos de Hans Christian Andersen). Está na casa unha noite de inverno, e vén visítala o lobo (encarnado por Chiqui Pereira, tamén moi maior xa, con dentadura postiza e andador), mais non con intención de comela, senón de estar acompañado. Finalmente senta no colo da avoa para que ela lle lea un conto, rematando o espectáculo cunha imaxe entrañable e que, como podemos comprobar nunha función no CSC do Castiñeiriño, Compostela, o domingo 12 de novembro do 2017, “descoloca” xs pequenxs espectadorxs ao non ser para nada o final agardado.

Esta vontade de transgredir os estereotipos dos contos populares para nenos e nenas queda patente no volume *As outras historias* (2011): neste poemario, publicado na colección Árbore da editorial Galaxia (coa indicación “a partir dos 8 anos”), recóllense varios poemas coa estrutura de conto clásico, mais dándolles a volta. A estrutura é sempre semellante: articulase o libro en pares, dun poema introdutorio ou explicativo, moi breve, e segue outro que é o propiamente narrativo que rebate a convención. Podemos ver en “Se che gustan os contos de princesas...” (Carballeira 2011: 19) unha enumeración dos tópicos relacionados con este personaxe de conto, que se lle apoñen a un/ha destinatario: “Isto é outra historia / para quen pensa / que as princesas son fermosas, / que se es fermosa es feliz...”. A continuación, na “Historia da princesa Adela” (2011: 21-22) segue a estrutura clásica dun conto: descrición da personaxe, da súa fealdade, en concreto, conflito e resolución (final feliz en que a princesa marcha vivir a Siberia, lonxe do palacio). Empréganse recursos coma a estrutura paralelística: remata cada estrofa co par de

versos “tan fea coma calquera, / e sen problema”, agás a última: “tan feliz coma calquera, / e sen problema”.

A respecto dese darlle a volta aos contos, resulta de moito interese tanto a presentación “Se che gustan os contos coma o de Cincenta...” (2011: 59) como o conto “Historia da nena dos zapatos rotos” (2011: 61-64). A primeira afirma “Isto é outra historia / para quen pensa / que os contos / contos son / e calquera parecido coa realidade / é pura coincidencia”. A continuación, o poema conta a historia dunha nena xitana (sabémolo polas palabras en caló que canta: “Techarí / Gachí / Techarí / Bardorí / Nunca penses no que perdes / Pensa nos campos verdes / Bardorí / Gachí / Techarí”, sen escolarizar, analfabeta, pobre, a maior dunha recua de irmáns, que non para de traballar, mais libre. É dicir, colle unha cinsenta real, como hai tantas: nenas (e a cuestión de xénero é importante) empobrecidas e obrigadas a traballar precocemente (no traballo “produtivo” ou de coidados, no rol feminino tradicional), que non estudan. Mais Carballeira reverte esta situación para emancipar a esa nena dos zapatos rotos, facela suxeito falando por si mesma, e destacando a súa liberdade e como ela aprende o que lle é necesario para subsistir: “A nena dos zapatos rotos / non sabe ler (...) Sabe contar (...) Dividir, / para non ter de sobra. / Sabe soñar, / para non quedar sempre onde está.

Noutras das poetas atopamos esa subversión dos contos tradicionais para nenos e nenas, sobre todo no tocante ao xénero: en Rosendo atopamos a alusión directa en varios poemas de Nómade: “mais a ti / xamais te interesaron / os finais dos contos de fadas” (2011: 46), ou o diálogo no poema *eclipse solar en Neverland* (o país de Nunca Xamais é o universo paralalo onde ninguén medra e xs nenxs eternxs viven sen regras nin responsabilidades que recreou James Matthew Barrie na novela *Peter Pan*, 1911, e antes representada nos teatros no 1904):

Wendy: ...e agora?

Dorothy: Desfaite da carapuchiña Alicia que agora imos voar (Rosendo, 2011: 49).

Vemos como en dúas personaxes e un breve diálogo condensa varios referentes da literatura infantil e xuvenil: Wendy (Sara Moira Angela Darling) vén da novela de Barrie: é a maior dos tres irmáns que van voando a canda Peter ao país de Nunca Xamais, e quen lle cose a sombra que se lle perdera ao comezo da historia. Actúa como a contraposición de Peter Pan: aínda que non se especifica a súa idade, calcúlase arredor dos 13 anos, xa unha preadolescente, que comeza a medrar e que representa o sentido común. Ao comezo da novela non quere medrar, e por iso viaxa a Nunca Máis, pero curiosamente é alí onde se fai “adulta” e acaba actuando como “nai” dos nenos perdidos, contándolles contos e facendo comidas, o que suscitará os celos da fada Campaíña. O psicólogo Dan Kiley aborda na súa obra *The Peter Pan Syndrome* (1983) o comportamento dalgunhas persoas adultas que se negan a medrar, a asumiren responsabilidades, e como implica a existencia doutra persoa (xeralmente muller) detrás coa síndrome oposta, o “complexo de Wendy”, que asuma todas as responsabilidades e faga todas as tarefas das que o/a Peter Pan foxe.

Wendy mantén ese diálogo cunha Dorothy, que podemos identificar coa protagonista de *The Wizard of Oz* (L. Frank Baum, 1900), a orfa Dorothy Gale, que tamén marcha da casa, en Kansas, cara á terra máxica de Oz, seguindo o arco da vella. Un personaxe que acto seguido a interpela (a Wendy) empregando outros dous referentes femininos de conto: “Desfaite da carapuchiña” lémbra-nos á Carapuchiña Vermella, mais Alicia tamén o fai ao personaxe que creou o matemático e fotógrafo Charles Lutwidge Dodson, máis coñecido como Lewis Carroll, inspirado na máis pequena das irmás Liddell: primeiro saíu o manuscrito *Alice's Adventures Under Ground* en novembro do 1864. O traballo foi publicado en MacMillan un ano despois co título *Alice's Adventures in Wonderland*, e no 1872 chegaría *Through the Looking-Glass Mirror and What Alice Found There*. Ambos os dous achegan boas mostras da chamada “nonsense poetry”, “poesía sen sentido”: vinculado ás formas da fala infantil, busca cadencia, ritmo e ton humorístico, sen importar o significado das palabras. Mais aquí o que nos interesa é o personaxe feminino: ten

en común con Carapuchiña o feito de ser unha nena de curta idade que desafia a convención, e con Wendy e Dorothy, que viaxa a un mundo fantástico. Contrariamente a elas, non o fai voando, senón subterraneamente primeiro e “noutra dimensión”, a través do espello, despois. Atopamos neste breve diálogo do poema que pecha *Nómade* unha vontade que representa unha pulsión colectiva, expresada a través de Wendy-Alicia e de Dorothy: de espirse de “carapuchas”, daquilo que as marca, e “voar” lonxe dos seus contextos ou liberarse.

Por último, en Xiana Arias atopamos unha clara transgresión de calquera conto que teña unha princesa como protagonista, en *Ortigas* (2007):

Unha princesa é unha princesa porque ti lle dis así. Se ti lle dis eh ti, convértese en eh ti. Como te chamas? Princesa. Bo, claro. Neste caso é diferente. É como cando a alguén lle poñen Liberdade e logo átana cunha corda ao carriño en que levan a seu irmán (Arias, 2007: 53).

Aquí Arias aborda directamente o estereotipo, desvestíndoo de retórica. O mesmo fai con estoutro poema, que reproduce un microconto contido “dentro” (noutro nivel diexético) do poema:

Isto non é literatura feminina, dixo mentres escribía unha obra de teatro para nenos. Hai un guerreiro que rescata unha muller fermosa dos brazos un home malvado. Ao final ela vaise, soa, cravando as unllas dos pés no asfalto (Arias, 2007: 44).

A voz dun personaxe descoñecido comeza cunha sentenza: “Isto non é literatura feminina”, e a continuación introduce a historia, que podería

responder ao prototipo dos contos de fadas: un cabaleiro (masculinidade positiva) rescata a unha doncela fermosa (feminidade submisa) do mal, encarnado por outra masculinidade. Mais o final non é o esperado: “ela vaise, soa, cravando as unllas dos pés no asfalto”. No prólogo a unha compilación de varias creación de poetas novos, a crítica Ana Gorría salienta a diversidade de xéneros aos que recorre Arias, “dende o apotegma, que fai unha chiscadela á literatura infantil, até o poema dialogado entre nai e filla, do que se serve Xiana Arias para abrir a literatura a un espazo dialéctico onde a proposta innovadora se refire ao suxeito lírico coral, e, en consecuencia, dialóxico” (Gorría, 27-28). Haxa nese final un apotegma (sentenza breve e humorística con contido moral), a súa potencialidade feminista é moita: constatámolo coa serie de fotografías “Xiana na escola”, en que a tamén poeta e fotógrafa, Charo Lopes, retrata a Xiana no patrio unha escola, cun vestido e un pasamontañas, e coloca este poema onda as fotos (<<http://charolopezfoto.blogspot.com.es/2012/11/xiana-na-escola.html>>): a imaxe dunha “nena” con pasamontañas evoca o zapatismo, termo empregado para referirse ao movemento encabezado por Emiliano Zapata, un dos líderes da Revolución Mexicana, cuxa doutrina se basea nun repartimento xusto da terra, dándolle prioridade a que esta pase ás mans dos campesiños que a traballan. O termo “zapatista” tamén se empregou para referirse aos membros de Exército Libertador do Sur, encabezado polo propio Zapata. Dende 1994 tamén designa aos membros e simpatizantes do EZLN, (Exército Zapatista de Liberación Nacional), aos que tamén se denomina neozapatistas. Co Subcomandante Marcos á fronte, que sempre fai as súas aparicións en público co pasamontañas, este grupo marxista e socialista libertario ten un gran peso na imaxinería cultural.



Xiana Arias na serie “Xiana na escola”, da fotógrafa Charo Lopes

Aquel poema onde esta foto resultan unha composición en que ambos os dous elementos se reforzan mutuamente: tanto a muller fermosa que ao final do conto marcha soa coma a nena pondo o pasamontañas nun patio de colexio transgriden os roles femininos tradicionais. Aproveitamos esta imaxe como transición ao seguinte epígrafe, que se centra na imaxe fotográfica e na ilustración.

## 5.6. OS USOS DA IMAXE: ILUSTRACIÓN E FOTOGRAFÍA

Alén das ilustracións dos propios poemarios, o debuxo e a fotografía (trátase de autorrepresentación ou non) destas autoras teñen un peso fundamental na súa produción poética. No caso co que pechabamos o epígrafe anterior, a poeta Xiana Arias desenvolve unha serie de accións performativas que capta a cámara da tamén poeta e fotógrafa Charo Lopes (Boiro, 1987), licenciada en Xornalismo e membro do consello de redacción da revista *Caleidoscópica* (en cuxo primeiro



número apareceu parte destas series sobre Xiana Arias), gañadora do Premio Fiz Vergara Vilariño polo poemario *De como acontece a fin do mundo* (2015). O pasamontañas está cargado de significado para Charo Lopes, que fora condenada a un ano e nove meses de prisión polas protestas contra a construción dun porto deportivo en Massó (Cangas) no 2009, e tamén represaliada no semanario A Nosa Terra, onde nesa altura facía as prácticas de Xornalismo. Afirmar nunha entrevista en *Sermos Galiza* que as probas contra ela eran “a declaración da Guardia Civil. Di que me colheu no meio de distúrbios, com a cara cuberta, o qual judicialmente é agravante de disfraz” (Vázquez, 2013). A cara cuberta, sexa coa máscara de “Anonymous<sup>58</sup>”, o pasamontañas, ou as medias de cores das Pussy Riot, introducen sempre un elemento transgresor: a que non quere ser recoñecida faino, deduce a orde pública, porque pensa cometer algunha ilegalidade.

No seu álbum sobre Xiana Arias, que titula “Disparar a poetas”, Lopes afirma: “Conheci –construí- no sensor da minha mirada a Xiana Arias que eu imaginara desde o primeiro poema de *Ortigas*. Uma Xiana de aspecto inocente mas consciente, erótico e libertário, jogando comigo no pátio do colégio, fazendo grafites nos esconderijos do parque de Belvís, bebendo whisky no salão da sua casa” (Lopes, 2015: 84). En efecto, vemos nas fotos a Xiana facendo grafitis ou poñendo o pasamontañas no patio da escola, tamén sentada no mesmo patio e sorrinte cun cigarro na man, xogando á pata coxa, ou co spray na man xa no parque. Ese paradoxo entre a inocencia infantil e a liberdade

---

<sup>58</sup> A máscara de Guy Fawkes representa a un conspirador inglés, membro da Conspiración da Pólvora, un intento de voar a Cámara dos Lores en Londres en 1605. Esta máscara, ideada polo ilustrador David Lloyd, chegou a se converter en efíxide da protesta a partir do seu uso no filme de James McTeigue *V de Vendetta* (2005), inspirada na serie de cómics distópicos homónimos, de Alan Moore e David Lloyd, publicados en DC Comics a partir de 1975. Converteuse en icona do grupo hacktivista Anonymous, e foi empregada en movementos de ocupación, protestas antibernamentais e antisistema en todo o mundo. Usárona no 2013 en Bahrein ao comezo das protestas da Primavera Árabe, polo que o goberno de Arabia Saudita prohibiu a súa importación (Muston, 2013).



transgresora que suscitou en Lopes a lectura dos poemas de *Ortigas* queda perfectamente reflectido nesta serie fotográfica.

O emprego do retrato fotográfico é fundamental na escrita destas poetas, en canto en canto é parte da produción de subxectividade: suxeitos disidentes, diversos, con vontade de alterar a norma. Volvendo aos retratos de Charo Lopes, atopamos outro de Rosendo empregado para ilustrar a súa parte no volume colectivo *Desobediência*, correspondente ao XXVII Festival de Poesía do Condado, en que o propio corpo espido da poeta é soporte de escrita. Correspóndese este retrato cunha peza da serie que podemos ver no portfolio da fotógrafa titulada “As que nom cantan ás pombas i froles”, que inclúe retratos de Luz Fandiño na súa cociña, tecendo no seu salón ou no Centro Social Autoxestionado O Pichel; Maria Rosendo arrodeada de compañeiras de activismo que escriben os seus versos sobre o seu corpo; Rosa Enríquez arrodeada de papeis; Olga Novo aleitando ou pelando patacas na cociña; e Xiana Arias, como xa vimos anteriormente, no patio da escola ou “ao saír da escola”.



Imaxe de Rosendo escollida como retrato para preceder aos seus poemas no volume *Desobediência* (2013), por Charo Lopes.

Sobre o seu peito espido as mans doutra muller escriben o que parece unha reivindicación, se cadra de cara a unha manifestación (só podemos ler o posesivo “noso”)... Que realmente despois se transformaría en “nosoutras (sempre navegar)” e nunha acción no ámbito íntimo, doméstico. Se atendemos á serie completa no portafolio de Charo Lopes, comprobamos que se trata dunha acción en que varias amigas e compañeiras no activismo feminista de Rosendo, espidas elas mesmas tamén, escribían os seus versos sobre o seu corpo.

Con todo, a imaxe lembra ás accións do grupo FEMEN, fundado no 2008 en Kiev por Anna Hutsol and Viktor Sviatsky, estendéndose a varios países: as manifestacións de mulleres co torso espido e lemas escritos sobre o corpo, lembrando o espírito das Amazonas, para reappropriarse do corpo feminino:

In reaching across the borders of nation states, the group's objective is total victory over patriarchy. It seeks to achieve this with its bare-breasted 'sextremism', by provoking patriarchy into open conflict, undermining its fundamental institutions (such as dictatorships), abolishing the sex industry and the church (both of which the group sees as controlling and oppressing), and creating an effective, worldwide feminist combat movement ([www.femen.org](http://www.femen.org)) (Rosenberg, 2017: 120)

No entanto, o movement Femen ten sido acusado de antifeminismo e mesmo de racismo, xa que as activistas son sempre brancas, novas, delgadas, con corpos que responden á estética patriarcal, e considérase daquela que precisamente reforzan, pola vía exhibicionista, aqueles esterotipos contra os que se erguen as reivindicacións. Mais non cremos que sexa o caso de Rosendo, que sempre escolle autorrepresentacións que, dalgunha forma, subverten o canon patriarcal. Este mesmo

uso transgresor do corpo feminino espido, malia non ser explícito, constátase no videopoema *Helena a escuras*, en que mulleres aparecen recitando cadanseu verso do poema sobre um espazo exterior (os muros do parque de Belvís volven comparecer, curiosamente, parece que este escenario natural no medio da urbe préstase especialmente para estas ocupacións performativas), en aparencia fano espidas (realmente son planos moi pechados e foron convidadas a levar roupa que fose doada de apartar dos ombros, como camisetas de tirantes, para causar este efecto en cámara sen exporen os seus corpos no espazo público). Nesta fotografía de Rosendo non é tan evidente esse carácter transgresor, alén de estar espida e levar letras escritas sobre a pel, mais si no videopoema referido, onde aparecen mulleres de diferentes idades e constitucións físicas, e no debuxo co que se autorrepresenta no volume *Sem as mulheres nom há revolução* (2011): un círculo arrodea a imaxe dunha axila con vello, arrodeado á súa vez polas palabras “Clube das axilas peludas”.



Imaxe escollida por María Rosendo para preceder aos seus poemas no volume *Sem as mulheres nom há revolução* (2011), por Nadina Bértolo Sanjuan



Imaxe que precede aos poemas de Nunes em *Sem as mulheres nom há revoluçom*

Neste mesmo volume, de Andrea Nunes escóllese unha fotografía do corpo de alguén (de xénero indeterminado) cunha camiseta co verso “Nunca oculteí ser unha nena mala” (Nunes, 2011: 47), e a ilustración de Annet Borrás que pecha *Todas as mulleres que fun*. Annet Borrás fixo as ilustracións para este volume, que Nunes editou en Cor-sárias baixo licenza Creative Commons e acompañado por un DVD con videdopoemas das Candongas e unha fotografía polaroid de Flavia Corra, dunha paisaxe, amosando a clara vontade da autora de espallar a poesía a través de varias canles, nomeadamente as visuais: “No caso das candongas, coa videocreación, tivemos a necesidade, digamos así, de nos expresar coa voz e coa imaxe. Non todos os textos nos achegaban a este formato, pero había algúns que precisaban desta outra linguaxe. Para ser máis contundentes, ou máis visuais”, res-

póndenos no cuestionario. “xa traballara con fotografías anteriormente mantendo unha conversa poético-visual, mais desde logo, o feito de ver o traballo que facía a miña compa Raquel, animoume a querer eu tamén expresarme a través das imaxes”.

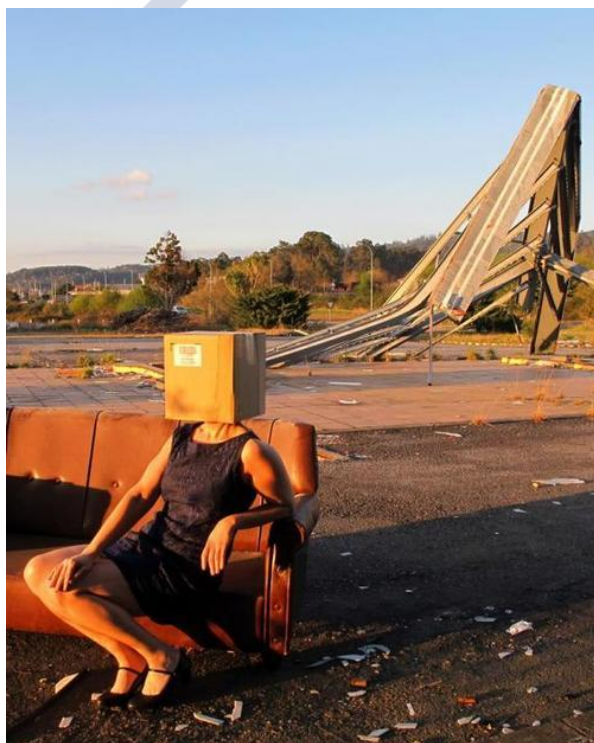


Imaxe de Xiana Arias no volume *Galiza nom se vende* (2008), por Daniel Salgado

Nestes retratos en volumes colectivos é tamén salientable a escola de Xiana Arias para o volume do ano 2008 *Galiza nom se vende*: é unha fotografía de vacacións, tirada por Daniel Salgado (a sinatura que aparece nos créditos do libro é d.), pero que a poeta escolle para representarse a si mesma ante poemas que titula “Catro acusacións de verán”, e que despois incluírá en *Acusación* (2009): aparece ela nas crequenas bicando unha foto de Muhammad Ali nun escaparate.

A respecto da autorrepresentación, de Paula Carballeira queremos destacar a fotografía que foi escollida como imaxe promocional do

espectáculo *Avestruz en terra allea*: aparece cun vestido negro e zapatos de tacón, mais tamén cunha caixa de cartón, coma as que poboan a escenografía deste espectáculo, na cabeza, de forma que permanece irrecoñecible. O que vemos é unha muller adulta que garda a cabeza (coma os avestruces) nunha caixa vella de cartón, sentada nun sofá disposto nun escenario case apocalíptico: unha gasoleira abandonada entre as poboacións pontevedresas de Caldas e Valga, cos ferros dunha estrutura retortos de fondo e lixo no chan, na hora do solpor.



Imaxe promocional de *Avestruz en terra allea*, con Paula Carballeira

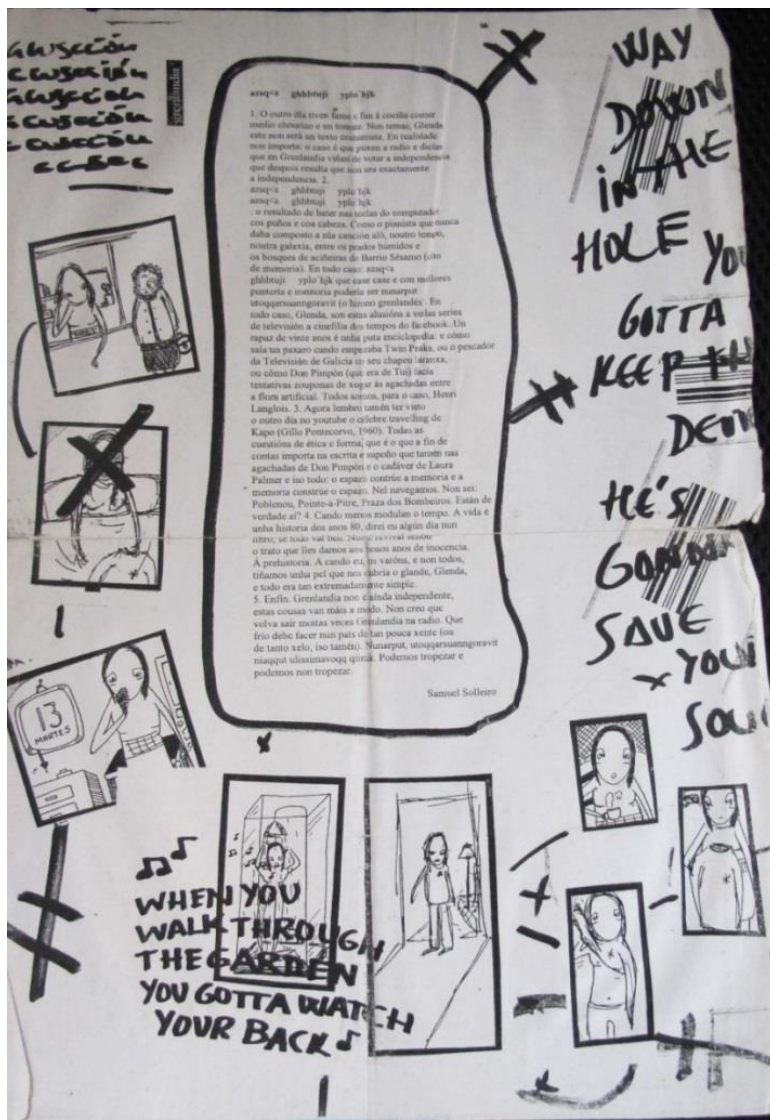
Todo nesta foto está medido e calculado para actuar como cartel do espectáculo: a vestimenta e posición de Paula Carballeira (autora do poemario en que se inspira o espectáculo e unha das actrices que o pon en escena) suxiren a idade adulta, e o contexto dunha ocasión especial: vestido de veludo negro e zapatos de tacón. Mais non lle vemos a cara: a cabeza está cuberta por unha caixa de cartón da que non se quitou a etiqueta, unha caixa vella das que se usan para a mudanza. Do mesmo xeito que contrasta o sofá en que senta co fondo (o lixo polo chan, a estrutura rota detrás), ou a hora do solpor co ceo despeñado e as árbores do fondo. Nesta imaxe hai un xogo entre a aparencia de seguridade, de elegancia e de madurez e por outra parte a inseguridade que nos leva, como ás avestruces, a agochar a cabeza, así como o vello, o roto, o sucio, o gastado, a hora en que morre o día. Mais estes contrastan tamén coa profundidade de campo que se albisca verde: hai esperanza na ruína.

É moi salientable a colaboración con ilustradorxs profesionais: Xosé Carlos Hidalgo Lomba debuxou tanto a portada de *Ortigas*, de Xiana Arias, como a portada e ilustracións interiores de *Contatrás II-I*. Hidalgo e Nadina Bértolo son tamén colaboradores habituais no deseño gráfico tanto da compañía de teatro Berrobambán (Hidalgo desenvolveu ademais a escenografía d'*A folla máis alta*) como dos materiais editados polo Festival de Poesía do Condado.

Alén disto, sinalamos xa a importancia do debuxo de Annet Borrás en *Todas as mulleres que fun*, de Andrea Nunes, e Paula Carballeira colabora cunha estensa nómina de ilustradorxs na súa creación literaria. Mais alén diso, queremos centrarnos na propia produción destas poetas: é Xiana Arias quen máis ten recorrido ao debuxo das catro, sexa en forma de graffiti ou como ilustracións que complementen algúns textos *ad hoc* (por exemplo, para a presentación de *Acusación*). Para esta folla pediulles a amigxs coma a crítica literaria Ana Salgado, o investigador Aurelio Castro e o escritor e membro de Ataque Escampe Samuel Solleiro algúns textos, que ela recortou e integrou en papeis con debuxos propios, manuscritos en rotulador (o título do libro, o nome propio, a letra da canción “Way down in the hole” (1987) de Tom Waits, códigos de barras e elementos, coma poemas ou



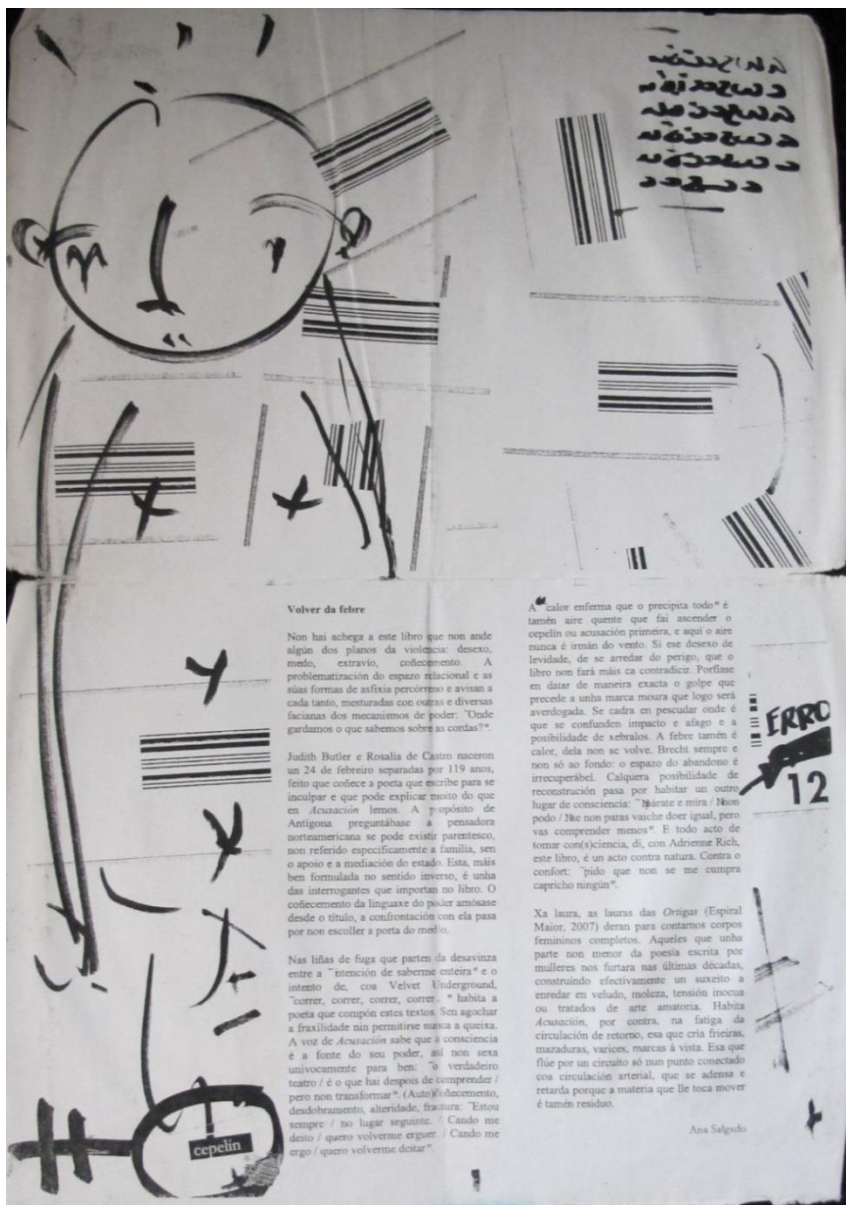
títulos de seccións do libro, mecanografados, seguindo a estética do fanzine.



Imaxes de Xiana Arias acompañando ao texto de Samuel Solleiro para a presentación de *Acusación* (2009)



O que Xiana Arias puxo nas mans de quen asistiu á presentación de *Acusación*, en definitiva, era unha historia gráfica moi precaria, en formato fanzine, con cadriños que ilustran a vida cotiá dunha muller que se deita na cama, toma unha ducha, aliméntase, camiña pola rúa, traballa... Cunha data connotada negativamente marcada no calendario (martes 13) e banda sonora de Tom Waits, un tema que tamén nos pon en alerta sobre a necesidade de vixiarmos as costas, de seguir a senda correcta con Xesús e manter o demo “abaixo, no burato”, e que foi empregado ademais como banda sonora da serie da HBO *The Wire*, de David Simon. Isto enmarcaba os textos que tres amigxs escribiron sobre o seu poemario. É dicir, podemos apreciar até tres niveis diexéticos neste fanzine: a historia que contan as imaxes, a que críticx, investigadorxs, mais, sobre todo, amigxs contan sobre o propio poemario, e os versos de *Acusación*, que tamén comparecen: “Canto tempo resistirá a man / na pota de auga fervendo? / Canto tardarei en dicir / o que queiran que diga?” (Arias, 2009: 33). Todo, historia gráfica, “banda sonora” e versos de *Acusación*, alíanse neste fanzine para pór a quen le en tensión, nun estado de alerta, de preaviso. Convidando a entrar nas páxinas de *Acusación*, mais... Con coidado.



#### Volver da febre

Non hai achega a este libro que non ande algun dos planos da violencia: desexo, medo, extraviu, coñecemento. A problematización do espazo racional e as súas formas de asfixia percórron e avían a cada tanto, mesturadas con outras e diversas facianas dos mecanismos de poder: "Unde gardamos o que sabemos sobre as cortas?"

Judith Butler e Rosalía de Castro naceron un 24 de febreiro separadas por 119 anos, feito que coñece a poeta que escribe para se inculpar e que pode explicar moito do que en *Acusación* lemos. A propósito de Antígona preguntábase a pensadora norteamericana se pode existir parentesco, non referido especificamente a familia, sen o apoio e a mediación do estado. Esta, máis ben formulada no sentido inverso, é unha das interrogantes que importan no libro. O coñecemento da linguaxe do poder amósase desde o título, a confrontación con ela pasa por non escoller a porta do medo.

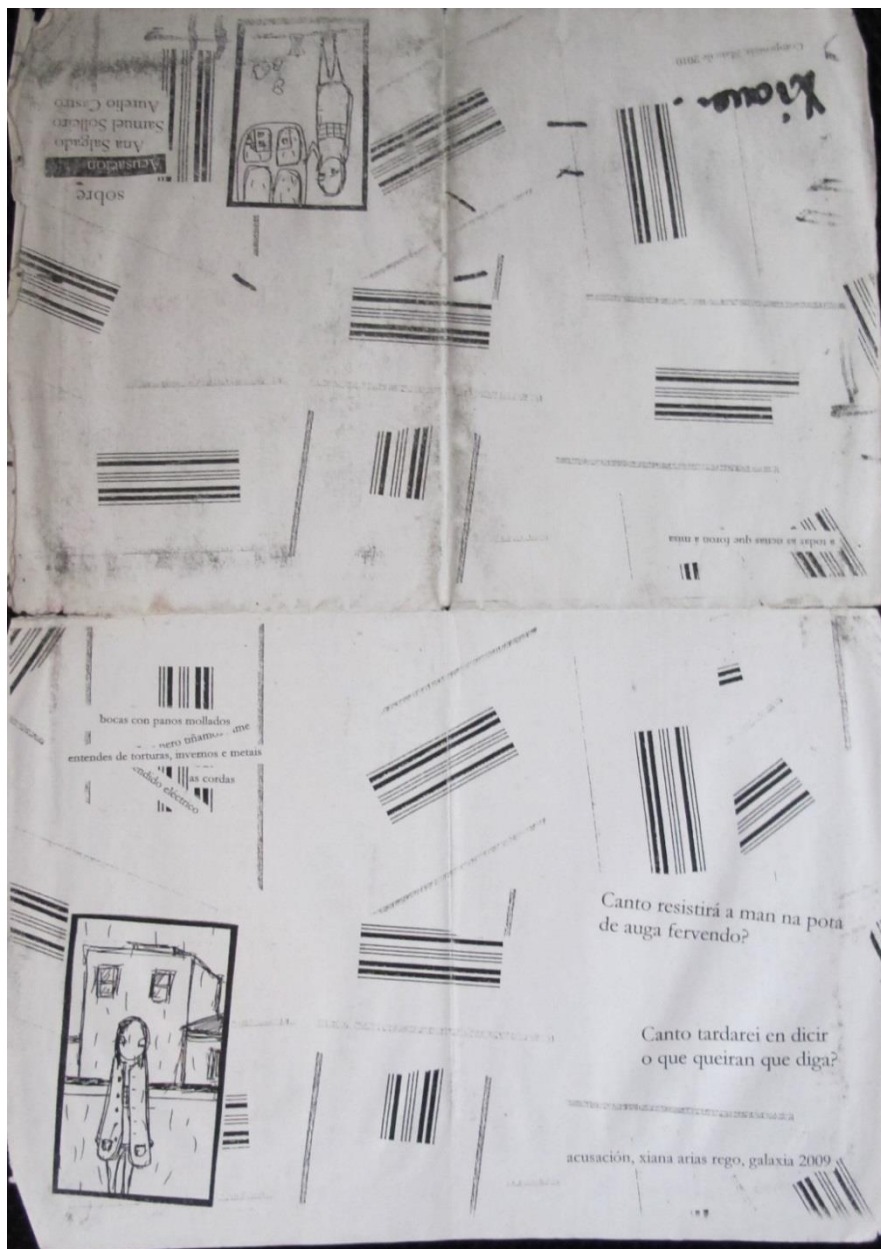
Nas liñas de fuga que parten da desavizina entre a "intención de saberme enteira" e o intento de, cos Velvet Underground, "correr, correr, correr, correr." \* habita a poeta que compón estes textos. Sen agochar a fragilidade nin permitirse máscaras a queixa. A voz de *Acusación* sabe que a consciencia é a fonte do seu poder, así non será unívocamente para ben: "O verdadeiro teatro / é o que hai despois de comprender / pero non transformar". (Autor) decemento, desdobraemento, alteridade, fractura: "Estou sempre / no lugar seguinte. / Cando me deixo / quero volverme expor. / Cando me ergo / quero volverme dicar".

A "calor enferma que o precipita todo" é tamén aire quente que fai ascender o cepelin ou acusación primeira, e aquí o aire nunca é irmán do vento. Si ese desexo de levedade, de se arredar do perigo, que o libro non fará máis ca contradicir. Porfiase en datar de maneira exacta o golpe que precede a unha marca moira que logo será averdogada. Se cadra en pescudar onde é que se confunden impacto e alago e a posibilidade de sebralos. A febre tamén é calor, dela non se volve. Brecht sempre e non só ao fondo: o espazo do abandono é irrecuperábel. Calquera posibilidade de reconstrución pasa por habitar un outro lugar de consciencia: "Mirate e mira / Non podo / Ibe non para vacilar doer igual, pero vas comprender menos". E todo acto de tomar consciencia, di, con Adrienne Rich, este libro, é un acto contra natura. Contra o confort: "pido que non se me cumpa capricho ningún".

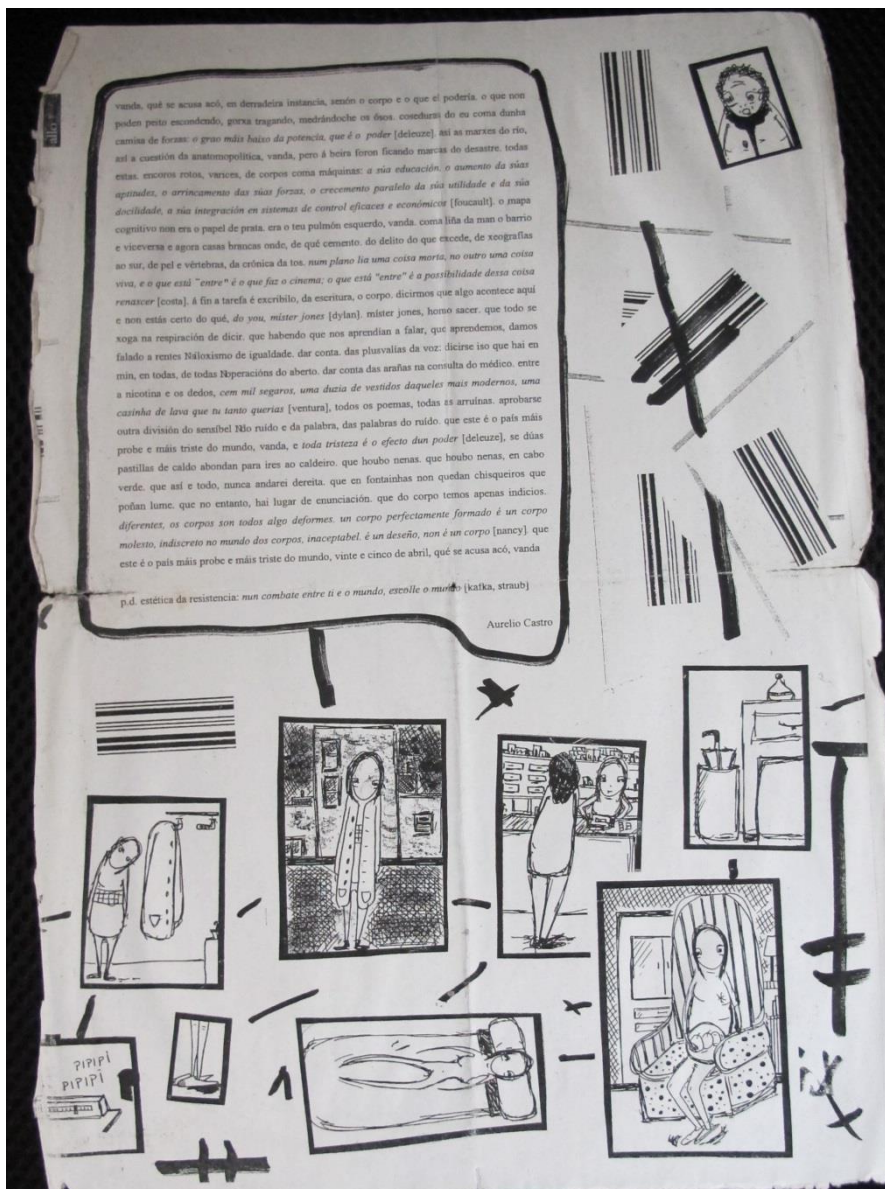
Xa laura, as lauras das Orivas (Espirál Maior, 2007) deran para cantamos corpos femininos completos. Aquelles que unha parte non menor da poesía escrita por mulleres nos furtara nas últimas décadas, construíndo efectivamente un suxeito a enredar en veludo, moleta, tensión invocou ou tratados de arte amatoria. Habita *Acusación*, por contra, na fatiga da circulación de retorno, esa que cria freixiras, mazaduras, varices, marcas á vista. Esa que flúe por un circuíto só nun punto conectado cos circuíto arterial, que se adema e retarda porque a materia que lle toca mover é tamén residuo.

Ana Salgado

Imaxes de Xiana Arias acompañando ao texto de Ana Salgado para a presentación de *Acusación* (2009)



Imaxes de Xiana Arias na portada do caderniño para presentar *Acusación* (2009)



Imaxes de Xiana Arias acompañando ao texto de Aurelio Castro para a presentación de *Acusación* (2009)

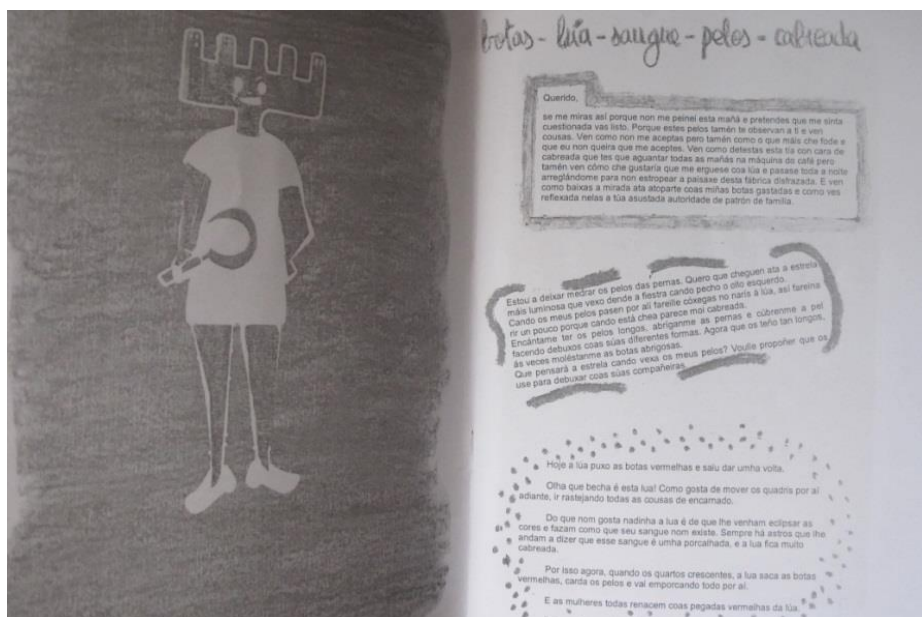
Xa por último, hai outro uso da ilustración que cómpre ter presente: trátase das creacións para fanzines, incluíndo textos manuscritos. Atopamos un xogo literario en que participan Xiana Arias, María Rosendo e outras dúas mulleres, consistente en elaborar relatos cunha serie de palabras clave, no terceiro número de *Pelos e Cousas* (verán do 2012): as palabras escollidas foron “botas”, “lúa”, “sangue”, “pelos” e “cabreada”. Podemos, grazas ao coñecemento da norma ortográfica na que escriben e do estilo, atribuírlle o primeiro relato a Xiana Arias e o último a María Rosendo (os tres foron mecanografados, recortados e pegados, na folla, así como as palabras foron manuscritas). O debuxo que acompaña ao resultado do xogo na páxina esquerda, doadamente recoñecible, é unha das figuras femininas que adoita debuxar Xiana Arias, co característico “parche pirata” símbolo do feminismo, que xa ten empregado en pintadas nas paredes ou no debuxo que durante anos permaneceu na parede do Bar As Dúas, cando pasou a ser rexentado por unha cooperativa da que Rosendo formaba parte (podemos ver unha versión aproximada na ilustración desta noticia, <http://compostimes.com/event/a-unha-as-tres/>, realizada nos últimos anos do bar, con tres membros na cooperativa e unha pancarta que recorda ás donas anteriores... Debuxadas, á súa vez, por Annet Borrás):



— Café-Bar—  
PRAZA DA OLIVEIRA. COMPOSTELA

Imaxe do bar “As Dúas”, que lembra o logotipo orixinal, de Annet Borrás, e que inclúe tres membros da cooperativa, por Xiana Arias, do ano 2015





Páxinas que reproducen un xogo literario no número 3 de *Pelos e Cousas*

Volvendo ao xogo que nos presentan no fanzine, nel atopamos estes dous microrrelatos totalmente diferentes: o de Xiana Arias apostrofa a unha figura masculina de forma sarcástica, “Querido”, para a continuación reafirmarse: “se me miras así porque non me peinei esta mañá e pretendes que me sinta cuestionada vas listo. Porque estes pelos tamén te observan a ti e ven cousas. Ven como non me aceptas pero tamén como o que máis che fode é que eu non queira que me aceptes”. É unha declaración de resistencia na máquina do café dun entorno laboral, onde a primeira persoa, “esta tía con cara de cabreada que tes que aguantar todas as mañás”, interpela a un home que sente desafiado o status quo: “ven como baixas a mirada ata atoparte coas miñas botas gastadas e como ves reflexada nelas a túa asustada autori-

dade de patrón de familia”. Arias esquece introducir “sangue” no xogo, mais introduce atinadamente o adxectivo e os tres substantivos restantes no relato, como elementos secundarios. Pola súa banda, Rosendo escolle a lúa como protagonista: “Hoje a lúa puxo as botas vermelhas e saiu ar umha volta”. O sangue é tamén un elemento central: “Do que nom gosta nadinha a lua é de que lhe venham eclipsar as cores e fazam com o que seu sangue nom existe. Sempre há astros que lhe andam a dizer que esse sangue é umha porcalhada, e a lua fica muito cabreada”. Rosendo introduce aquí o sangue, inequivocamente menstrual, como elemento subversivo tamén. Historicamente o sangue que viña do útero (o menstrual, o dos partos ou abortos) foi un tabú, algo “abxecto” que debía permanecer oculto. Abonda con reparar nos esforzos da industria farmacéutica por sofisticar cada vez máis e pór no mercado, co IVE propio de artigos de luxo, diversos elementos desbotables de usar e tirar para conter o sangue, recollelo, absorbelo e neutralizar o olor. Por fortuna, o tabú está a rachar, e non só cada vez hai máis mulleres que na súa vida cotiá optan por novas solucións (copa menstrual, compresas lavables ou sangrado libre), e tamén na literatura e na certas creadoras recuperan o sangue menstrual. No volume *Letras escarlata: Estudos sobre a representación da menstruación*, editado por Teresa Bermúdez Montes e Mônica Heloane Carvalho de Sant’Anna (2016) podemos atopar un estudo de Helena González que percorre “Do silencio hixiénico ao orgullo da mancha. Censura e exceso na cultura menstrual”, onde refire, entre outras experiencias de censura relacionadas coa menstruación, como *Os teus dedos na miña braga con regra*, de Lupe Gómez (1999) foi desbotado da lista de libros subvencionados pola Xunta de Galicia (González, 2016: 83), ou recolle as achegas de Helena Miguélez-Carballeira (2013: 236) sobre esta obra e as dificultades dos medios de comunicación para transcribir correctamente o título, acurtándoo en *Os teus dedos na miña braga* ou *Os teus dedos na miña braga con sangue*, constatando o tabú.

Por último, outro exercicio que atopamos de escrita colectiva (neste atopamos os textos manuscritos) foi a carta colectiva que, neste mesmo número e Pelos e Cousas, varias mulleres encamiñan á presa política Maria Osório<sup>59</sup>. Os textos seguían ao texto a *Carta desde o cárcere* de Maria Osório, o 8 de marzo do 2012, desde a prisión de Villabona (Asturias).

Neste caso botamos man do recoñecemento das súas letras manuscritas para identificar cada unha das cartas, xa que, unha vez máis, son anónimas, e podemos afirmar que o primeiro corresponde a Xiana Arias, e o terceiro (a única carta que vai datada, a 9 de agosto do 2012), a María Rosendo. Como vemos, as cartas son anónimas, como case todos os textos do fanzine, mais manuscritas.

---

<sup>59</sup> A veciña de Compostela e militante independentista Maria Ossório fora detida rematando o 2011, ao abeiro da lei antiterrorista, acusada de pertencer a organización terrorista, e saíu da prisión de Villabona en liberdade con cargos en febreiro do 2013, despois de 14 meses en prisión sen xuízo e dispersada. O 23 de xuño dese ano comezou o xuízo contra ela, Antom Santos, Roberto Rodríguez Fialhega e Eduardo Vigo. Despois do xuízo, no que o dereito á defensa foi severamente vulnerado, chegando a expulsarse aos peritos da defensa, a Audiencia Nacional condenou a Maria Osório a 7 anos, 9 meses e 1 día de prisión, por pertenza a organización terrorista e falsificación documental. A policía comezou a súa busca por orde xudicial do 12 de maio do 2014, e o 7 de xuño dese ano afirmaba nunha videoconferencia na Gentalla do Pichel, en Compostela, que non se presentaría na prisión. Unha semana despois detéñena en Ponferrada, e ingresa en prisión novamente. Por esas datas vívese tamén a detención en Compostela de B.R., acusado de “colaborar” con banda armada por ter alugado un cuarto no que se supoñía que estivera Maria Osorio durante a clandestinidade, con grande estrépito e total falta de ética periodística por parte dos medios e comunicación. Na actualidade, Maria Osório cumpre condena en Mansilla de las Mulas (León).



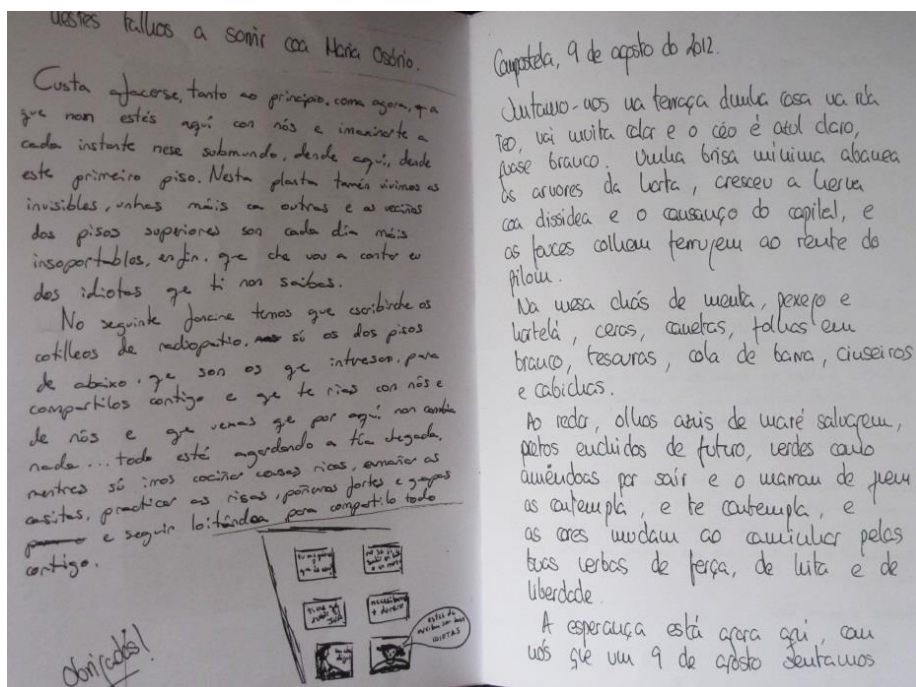
CARTA A MARÍA OSÓRIO

Nou lembro agora de queu sou os versos,  
 lembro que os liu hai tempo, anos, e  
 que dicían algo así: o que hai dentro  
 da cadea é real / o que hai fóra é  
 real / o único que non é real é o muro.  
 Pero lendo a túa carta preguntábame  
 se non será que o muro é o real. E  
 dentro e fóra o que hai é regras do  
 xogo, misérias e moito que zelezar.  
 As miñas imaxes da cadea son todas  
 ou desde fóra ou cinematográficas.  
 Así que te imaxino nun catre-catre  
 colleendo papel e boli de debaixo da  
 almofada pra escribirmos a todas  
 as irmás unha carta dura e aínda  
 así de alento. Todo isto eu braneo e  
 negro. Con non moita luz. Cos ollos  
 cantos pero rabiosos. Chaméndonos

Carta a Maria Osório no *Pelos e Cousas 3*, anónima, atribuída a Xiana Arias, 1

a estar aí, a estar aquí, cheas de  
 forza e coa cabete ben alta. Nós,  
 nós todas, a nos defender das idiotas,  
 contigo, construíndonos, formándonos,  
 rotundónos; rompendo a pantalla do  
 cinecine: tirando abaixo os muros  
 das nosas prisións.

Carta a Maria Osório no *Pelos e Cousas 3*, anónima, atribuída a Xiana Arias, 2



Carta a Maria Osório no *Pelos e Cousas* 3, anónima, atribuída a Maria Rosendo

No caso da atribuída a Arias atopamos unha interpelación directa, unha lembranza duns versos que non conseguimos identificar, e a súa afirmación de que o que coñece da prisión está mediado por imaxes cinematográficas. Por iso a imaxina “en branco e negro”, e ao final insta a tirar o muro, a “romper a pantalla de cinema”. Rosendo opta por falarlle á destinataria da súa carta de como é a vida “fóra”, recrea o ambiente da xuntanza en que nace o fanzine (as infusións que beben, o ceo, os cheiros e a brisa) para imaxinala a canda elas. Dúas estratexias diferentes, novamente, pero un obxectivo común. Acompañar e solidarizarse cunha compañeira na loita, a través das páxinas do fanzine.



## 6. Conclusións

O principal obxectivo da presente investigación foi profundizar en procesos emerxentes na literatura galega do século XXI e empezar a trazar as coordenadas dun mapa da resistencia cultural. Máis concretamente, quixemos atender aos discursos emerxentes que se arrepoñen contra o concepto de autoría que apela ao “xenio autoral” e á posición de autoridade que deste emana; que camiñan, para o conseguir, cara a novas vías de traballo creativo, marcado pola colectividade ou o traballo en rede e pola diversidade de xéneros e soportes. E, desde logo, interesounos a posición feminista. Tentamos abordar, a través da análise de texto, e sen descoidar o contexto (conflito lingüístico e cultural, crise económica, política e social, cultura patriarcal) como operan estas prácticas emerxentes para desestabilizar o discurso hexemónico, creando novos suxeitos líricos (colectivos, diversos, cambiantes) que son á vez suxeitos políticos. Interesounos a potencialidade da literatura e da cultura como axentes transformadores da vida pública e do imaxinario colectivo, e a relación entre arte e vida.

Resultou problemático contar un obxecto de estudo que fose representativo desde proceso emerxente e que puidese ser abordado no tempo establecido. Por iso se tomou a decisión de delimitalo a catro poetas coas que se tiña traballado previamente, for no plano laboral, no desenvolvemento de procesos creativos en común, ou na investigación académica. Mais isto entrañaba un problema: o feito de ter unha relación intelectual e afectiva moi intensa coas catro poetas abordadas podía embazar o rigor científico que debe manter un traballo académi-

co. Por iso se decidiu traballar desde a análise de texto e, nalgún caso, do contexto político, social, económico e cultural, coma no episodio en que se traballan os espazos okupados e autoxestionados en Santiago de Compostela como campo de creación literaria e cultural común a elas catro. Polo tanto, delimitouse o corpus de estudo aos seus traballos e algunha da (escasa) bibliografía previa sobre este, alén de hemeroteca e un cuestionario remitido por correo electrónico. Foi respondido por tres das poetas; unha delas, Xiana Arias Rego, declinou responder, por levar tempo sen escribir e afirmar que non pode falar pola rapaza que foi.

Por outra banda, o feito de atopárense tres das catro poetas en activo dificultou a delimitación do corpus. Finalmente fixouse o ano de depósito da tese, o 2018, como límite, mais tendo en conta só o material editado até ese momento. Por iso non hai unha análise exhaustiva aínda de *Diáspora de amor balea*, o poemario escrito a catro mans por Andrea Nunes e María Rosendo que obtivo o Premio Illas Sisargas de Poesía Erótica no 2017, e que será editado en novembro do 2018. Mais si foron aproveitados os audiopoemas da entrevista que Ana Romaní lles fixo para o programa *Diario Cultural* da Radio Galega, e algunha outra entrevista onde as autoras explican como xurdiu o poemario. O traballo de hemeroteca resultou tamén moi produtivo, e ben doado, como corresponde a unha investigación sobre material totalmente contemporáneo, sumándolle á actualidade as posibilidades de traballar coa accesibilidade do grande arquivo dixital que abre a rede.

Ás dificultades referidas engadíase outra: como delimitar as accións que entendemos por poéticas e performativas e que material analizar. Para iso foi fundamental o emprego de arquivos audiovisuais, en ocasións *ad hoc* para esta investigación concreta, coma as gravacións realizadas durante o XXVIII Festival de Poesía do Condado, ou no recital no marco do simposio Urban Dynamics no 2017, pero a maioría das veces a partir de arquivos das propias poetas ou persoas da súa rede próxima.

Por outra banda, cabe salientar a práctica ausencia de estudos previos sobre a obra destas poetas, ao se tratar de poesía totalmente contemporánea. Tan só atopamos o artigo de María do Cebreiro Rábade Villar “Politics of sound: Body, Emotion, and Sound in the Contem-

porary Galician Poetry Performance” no volume *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance* (2011), coordinado por Arturo Casas e Cornelia Gräbner, onde hai certas referencias á performatividade en Xiana Arias. Mais isto, na vez de considerarse unha dificultade, concedeu total liberdade á hora de investigar e delimitar o obxecto de estudo. Non contar con referentes previos supuxo á vez un reto e unha liberación á hora de acometer o estudo.

Do pequeno mapa que puidemos trazar ao longo destas páxinas, tiramos unha serie de conclusións que, agardamos, sirvan como base para abordaxes posteriores, ben do traballo destas poetas ou doutras contemporáneas:

### **6.1. A AUTOFICCIÓN E AS ESCISIÓNS DO “EU” CONFIGURAN UN NOVO SUXEITO LÍRICO NA ENCRUCILLADA IDENTITARIA.**

Partindo de que o suxeito lírico non é alleo ao político, ao seu contexto social, e de que nestes contextos de resistencia remata por se erixir nunha nova subxectividade comprometida co colectivo, como nos sinala, a través de Bakhtin, Helena González (2005: 210), a encrucillada identitaria que tanto problematizou a posmodernidade, na vez de servir para o relativismo, pode (e debe), pola contra, ser un espazo de dialéctica e transformación.

Unha escrita de xénero concienciada e transversal, é dicir, con vontade de incidencia e transformación, non pode limitarse a consignas e modelos a risco de practicar exclusivamente unha escrita ideoloxicamente subversiva pero esteticamente arqueolóxica.

Son moitas as estratexias enunciadoras posibles, por iso, con esta reflexión non pretendo facer un catón da enunciación identitaria posmoderna comprometida. Limítome a mostrar unha receita outra, plural, na que a poeta, morta a matriarca, descrida de iahvés e bardos, negadora de esencias e visións dicotómicas, practica unha visión

múltiple sobre unha realidade caótica (González, 2005: 211).

A este respecto, o texto de Chus Pato que González referencia (en *m-Talá*), dedicado a Arturo Casas, afirma “É por esta calidade de límite polo que este Eu do lirismo pode adoptar todas as formas non só da Retórica, senón de todos demais xéneros literarios. En definitiva, o Poema subsume dentro de si o mundo –nada novo enunciámos” (Pato, 2000: 66). En resumo, o dialoxismo, a hibridación de códigos, xéneros e soportes e a ficcionalización do eu lírico facilitan crear ese lugar de encrucillada identitaria como potencial transformador, en tanto que se asume a identidade (e o suxeito lírico) como contraditoria, cambiante, determinada polo contexto e a colectividade: as lauras de Xiana Arias, os personaxes de Paula Carballeira, os múltiples “tis” aos que apostrofa Andrea Nunes en *Todas as mulleres que fun*, a posición nómade de Maria Rosendo, ou o diálogo que estas dúas últimas establecen en *Diáspora de amor balea*, son canles diversas para chegar ao mesmo lugar: a problematización do eu no contexto político.

## **6.2. A PERFORMATIVIDADE RADICA EN ACTUAR A TRAVÉS DA POESÍA, EN FACER DELA EN SI MESMA ACTO REALIZATIVO**

Comprobamos tamén ao longo do traballo como existe unha vontade de transformar que se realiza, nos termos austinianos, na propia escrita. Os contextos e as formas de produción, e en ocasións tamén de distribución e difusión da creación poética fan por subverter a orde hexemónica, e a propia materia creativa é potencial transformador. Podemos volver a Mieke Bal, cando afirma

Soy tan reacia al arte político que se proclama a sí mismo en voz alta como tal; que se manifiesta en lugar de realizar, que declara en lugar de actuar, que decreta en lugar

de hacer un esfuerzo. Por encima de todo, arte que, por señalar con un dedo moralizador a lo "dominante" - ideología, clase, institución, pueblo- proclama su propia inocencia. Sin embargo, apartarse de lo político no es sólo un mal caso de indiferencia; no es ni siquiera posible. Porque, una posición no política o anti-política es simplemente igual de política -en la negación de su propia intratable inserción en lo político (2010: 40).

Non só falamos aquí de formas “alternativas” de produción e distribución da poesía (o graffiti, o fanzine, as accións de rúa ou en espazos okupados ou autoxestionados, as licenzas “creative commons”, senón do seu carácter performativo *per se*: entendida a creación coma un constante *work in progress*, entendemos que cada verso busca realizar unha acción, en tanto esixe a participación activa de quen le ou escoita (podemos volver ao artigo de Carballeira, 2017, sobre a escoita activa). Trátase de “producir unha nova información”, nos termos de Iuri Lotman (1998: 13), de desmontar un discurso construído, o hexemónico, para reconstruílo e resignificalo. Volvemos a Bakhtin e ao seu dialoxismo, e tamén ao que ten relación co carnavalesco, co onírico. Precisamente Bakhtin, no seu estudo sobre François Rabelais (1941) fala da festa como expresión da cultura do pobo, e do carnavalesco e o realismo grotesco como a subversión da orde establecida. Tamén Turner (1982) fala da antiestrutura xerada polo estado de desorde e suspensión das estruturas normativas do mundo cotián nese estadio liminar dos ritos de paso ou de diversas prácticas culturais contemporáneas, e explico ben como fuga “controlada” dos membros unha comunidade sometidos a tensións normativas e aos roles establecidos antes e despois do estadio liminar, ben como propio espazo creador, xerador de novos símbolos, onde poder aprender da nosa propia desorde (Turner, 1982: 28), e nesta segunda visión da antiestrutura situamos a performatividade destas poetas: no espazo deshabitado que é okupado e resignificado, mesmo nas imaxes do lugar que foi e xa non é; nas voces que viaxan océanos para salvar a distancia da diáspora; no emprego da figura da bruxa; na rearticulación de símbolos, na



escena, nas imaxes ou na propia palabra escrita... Todo camiña cara á re-construción de significado para transformar o real. Volvemos ás palabras de Arias a respecto da súa participación en Asalto: “A min preocúpame escribir para hoxe. Ser quen de retratar estes tempos en que a violencia reina, que as palabras dean coa caída, coas contradicións, coa ferida e o pistoletazo. Que acusen á desclasada e atendan a obscenidade e o adormecemento do lecer capitalista do que tamén formo parte” (Pérez Pena, 2012). Apela a se facer consciente das propias contradicións, da propia subalternidade mais tamén do propio privilexio (“adormecemento do lecer capitalista do que tamén formo parte”) para transformalo a través da escrita.

Nese poder transformador fundaméntase tamén Carballeira cano afirma “A escrita, coma a arte, ten a capacidade de cambiar perspectivas, de facer tremer as estruturas que consideramos máis sólidas, porque estimula a reflexión, o pensamento, a opinión, a crítica, o noso posicionamento ante os dogmas que alguén instaurou sen contar connosco”. Para ela, cando “alguén le o que eu escribín (...) iso leva a unha conmoción, a unha pausa no ritmo imposto pola sociedade, a un mirarse no espello con orgullo e dignidade, considero que comeza a soar o zunido dun motor que pode derrubar os prexuizos”.

Tamén a este respecto afirma Nunes (nas respostas ao cuestionario) “concibo a escrita como un xeito de incidir na sociedade, unha forma máis de activismo e partilla, de conexión e expresión colectiva (a diferenza do que moitos poidan pensar sobre a soidade de escribir)”, e do mesmo xeito Rosendo comenta

Segue a haver esse impulso, esse instinto quase ancestral de ir à escrita para limpar-me, para vomitar-me, para poder continuar. Mas há também agora umha necessidade da escrita para accionar, para ser agente. Agora sinto a escrita muito mais como um veículo para incidir na realidade, para questioná-la e deconstruí-la. A palavra passou a ter umha força política fundamental para mim, e

assim acontece também com os versos” (Rosendo, vid. ANEXOS).

E esta vontade de “ser agente”, de acción social e cultural a través da escrita, esa confianza na forza política da palabra, terá tamén fonda relación coa conclusión seguinte.

### **6.3. O DIALOXISMO E A CREACIÓN DESDE A COLECTIVIDADE AFAS- TAN A AUTORÍA DA IDEA DE AUTORIDADE**

En liña coa carnavalización da escrita que mencionabamos, coa recollida de pegadas ou vestixios de forma caótica, o traballo colectivo e dialéctico, a consciencia de que a creación propia bebe sempre e vestixios ou pegadas anteriores (velaí a homenaxe, a xinealoxía), aposta por outra forma e autoría radicalmente diferente a tradicionalmente entendida como “xenio autoral”. Máis preto da traballadora inmaterial da que falaba María Ruido, o ideario queda claro no manifesto que Xiana Arias leu a partir dunha construción colectiva no transcurso da folga xeral do 2012: “A propiedade é un roubo. A propiedade intelectual tamén é un roubo. Intelectuais somos todas. Cultura é a túa vida. Cultura é o que existe cuando (sic.) dúas persoas falan. Neste mundo no que gañar cartos é unha arte, e traballar é unha arte, e facer bos negocios é a arte máis elevada, a alta cultura non é a que defende os nosos intereses”.

Lafon e Peeters sinalaban xa que a escritura en colaboración é producida “en grados muy diversos y según los procesos más disímiles”, e que de todos os campos literarios é o do teatro o que fai máis frecuente a colaboración (2008: 9 e 81). E comprobámolo, de certo, co traballo de Paula Carballeira e a súa compañía Berrobambán, mais non só: a creación colectiva entre estas poetas (sexa en videopoemas, fanzines, performances conxuntas ou directamente escribindo a catro mans, coma no poemario de Nunes e Rosendo) ten

que ver con esta idea de poner en común e colectivizar as ideas. Para Carballeira, a bagaxe en proxectos colectivos é fundamental:

No meu caso, o vencello ideolóxico que podo ter con determinados colectivos inflúe decisivamente na escolla de temas de creación, no posicionamento narrativo ou poético, se cadra tamén na forma estética, ás veces máis directa, máis enunciativa, en función da idea a transmitir, das imaxes a crear. Porén é no teatro onde a ligazón con iniciativas de autoxestión cultural tivo para min máis relevancia. Non só porque no seu momento lugares como a Casa Encantada en Santiago de Compostela ofreceron desinteresadamente un espazo para ensaiar, experimentar ou exhibir; senón tamén porque o teatro ten a facultade de darlles corpo a personaxes con problemáticas semellantes ás que nos preocupan na realidade social na que nos inscribimos e debería ser un espazo de liberdade absoluta de expresión. A loita contra a represión, a necesidade de darlle voz a quen non a ten, a cultura como motor de transformación profunda, son temas que trataría doutro xeito sen a miña experiencia neses colectivos (Paula Carballeira, vid. ANEXOS).

Para estas autoras é parte fundamental do traballo a cuestión colectiva en todas as dimensións: no traballo de creación dramática, como vemos en Carballeira, desde logo, mais non só. Poderíamos voltar ao manifesto lido por Arias na xornada de folga xeral do 2012 como a expresión máis transparente e contundente deste sentir. E tamén Nunes afirma nas súas respostas ao cuestionario:

As creacións colectivas, ademais de seren un reto enorme, nútrenme e aliméntanme como persoa. Desde sempre participar en fanzines, recítais grupais, en xogos poéticos

varios, crean rede e fannos parte de algo non sei se mais grande, pero máis fermoso.

Recén veño de escribir un poemario con María Rosendo, e foi unha experiencia incríbel, que, alén da dificultade que supuxo, foi un xeito de achegarme máis a ela, e de sentila perto.

Coas candongas tamén foi sempre así, idear os videos, as imaxes, contar con diferentes compas para realizar os videopoemas, todo crea lazos de unión, e penso, ten unha forza transformadora enorme.

Vivo desde a ética dos coidados e desde a afectividade en todos os ámbitos da minha vida. Na creación poética, desde logo, tiña que ser tamén (Nunes, vid.ANEXOS).

E isto casa coa forma de entender a autoría e a propiedade intelectual: “Tanto desde o colectivo audiovisual do que formo parte con Raquel Rei, "as candongas do quirombo" como a nivel individual, nos libros que publico, tento sempre utilizar licencias "Creative Commons" porque penso que a cultura debe ser partillada”, e como de necesaria considera a interacción co público: “sigo abraida coa capacidade que ten un texto de multiplicarse. Hai un mes dei un recital en Nova Delhi, na India e sorprendeume como eran recibidos os textos que levei. Ao final o público-lector é a dimensión que máis importa aquí”.

Esta repercusión síntea tamén Rosendo cando afirma “a minha escrita expandiu-se porque outras a tomaron como própria para refazê-la. Este é o verdadeiro copy-left, suponho. Penso por exemplo nas fotografías que tirou Charo López para o seu trabalho de Fim de Ciclo da EASD Antonio Faílde, no que nom só se achegava ao *Nómade* desde outra linguagem mas também o reconstruia em algo novo”, ou nas versións que Sacha na Horta ou Mulheres na Batida fixeron dos seus poemas.

#### 6.4. A POESÍA PERFORMATIVA ARTICULA UN LUGAR DE ENUNCIACIÓN FEMINISTA, DESDE ONDE DECONSTRUÍR O PATRIARCADO

Xa González sinala a importancia do xénero poético no contexto galego en relación ao xénero: “a poesía, a contracorrente do que acontece noutras literaturas do noso contorno, sitúase como xénero no que as escritoras publican máis e teñen mellor recepción pública e crítica” (González, 2005: 15), e advirte de que a figura auroral de Rosalía de Castro non serviu para autorizar unha xinoescrita propia pola mediatización que dela fixo o discurso do patriarcado galeguista, polo que houbo que agardar á crítica e creación feminista dos 80 para desposuí-la “do mito” (*ibidem*). Entrecrúzanse coordenadas (nación, lingua, clase, raza) co xénero que non podemos obviar tampouco, e de novo González, quen afondou na cuestión do paraugas totalizador e da encrucillada identitaria, recupera de Geraldine Nichols a “identidade oximorónica” (Nichols, 1995: 116), na que se “priorizan dous trazos diferenciais como argumentos cohesionadores desta identidade subalterna” (González, 2005: 92), que se formulan “en clave de diferenza histórica e resistencia e *aparentemente estables* (cursiva no orixinal): “nación” e “xénero” (*ibidem*).

A cuestión da nación en tanto que nación oprimida non é menor (e recuperamos o verso de Maria-Mercè Marçal: “A l’atzar agraeixo tres dons: / haver nascut dona, / de classe baixa i nació oprimida./ I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel” (1973). No contexto galego, aínda a día de hoxe cunha situación de diglosia preocupante, en tanto se perden falantes de galego a gran velocidade, cun conflito normativo en auxe e aínda en proceso de normalización lingüística e cultural, o emprego do performativo como estratexia de resistencia non é novo. Poderíamos acudir ás cantigas galego-portuguesas medievais para falar xa de performatividade, mais atendendo ao contemporáneo, Lourido (2011) sinala os 80, confluindo cos comezos de crítica e escrita feminista que referenciaba González:

(Una) lucha entre géneros junto a una actualizada conciencia de la posición periférica, deparó ya en (...) los 80 la emersión de discursos y prácticas poéticos orientados

hacia la performance, formas paródicas relacionadas con el collage, el pastiche o el kitsch y, desde otro punto de vista, el establecimiento de prácticas híbridas entre distintos discursos culturales que añadían el adjetivo "poético" a productos musicales, audiovisuales, gráficos y espectaculares". (Lourido, 2011: 252)

Vimos ao longo destas páxinas como a hibridación de linguaxes, de xéneros e soportes e o emprego do propio corpo e da voz como materia escénica outorgan unha dimensión de transgresión á escrita destas poetas, mesmo desafiando a propia categorización "do feminino". E lémbraos atinadamente a Spivak, de novo, Judith Butler, en canto aos riscos de asentar a categoría "muller" como parte do discurso normativo feminista, mais tamén a súa potencialidade estratéxica:

Gayatri Spivak ha argumentado que las feministas necesitan confiar en un esencialismo operacional, una ontología falsa de la mujer como universal para poder avanzar en un programa político feminista. Acepta que la categoría de mujer no es totalmente expresiva, que la multiplicidad y discontinuidad de lo significado se rebela contra la unicidad del signo, pero ella sugiere que necesitamos usarlo por razones estratégicas (Butler, 1992: 76).

A este respecto, conscientes xa de que non existe un universal "suxeito muller", senón que esta categoría é totalmente permeable a cuestións de raza, clase, identidade sexual, etc., e se cadra por iso desbotable como categoría, mais operativa como referente estratéxico para a loita, cómpre botar man da teoría queer para reconfigurar un novo suxeito artístico e político. Como recolle Gracia Trujillo sobre o grupo Lesbianas Sin Duda, "Nuestra identidad sexual no la entendemos como una aséptica preferencia sexual, sino como una opción política, tal como las queer la definen: "Yo soy queer. Yo no soy heterosexual y no quiero que mis relaciones estén legitimadas por

el mundo heterosexual” (Trujillo, 2008: 110). Como ten afirmado Andrea Nunes, ser lesbiana “políticamente, non só sexualmente” ten que ver con esta posición de, conscientemente, construír un suxeito novo. A que Beatriz Preciado (2013) chamou tecnoloxía “de produción da subxectividade” é empregada, como nos indica Elena Castro (2014) “por las poetas queer, disidentes sexuales y genéricas, para inscribirse en la memoria y en el presente, para producir cuerpos y sujetos propios, (in)inteligibles” (Castro, 2014: 7).

Reflexiona esta teórica tamén sobre a idoneidade da poesía para resistir a discursos normativos, e acode a Sandra Gilbert e Susan Gulbar (1979) que explican o incompatible da “esencia feminina” co xénero lírico “porque mientras que la novela anima a la disolución del “yo”, el poema lírico es la expresión de un asertivo “yo”, un sujeto hablante (Gilbert e Gulbar, 1979: 22). Mais, podemos aplicar estes parámetros a unha poesía que en moitas ocasións se enuncia desde un suxeito non-lírico? Pensamos que nestas fendas, escisións, buratos e lugares de difícil clasificación é onde se situou o noso traballo.

Para as poetas, a posición de xénero é evidente: Carballeira considera “que aínda resulta revolucionario romper os esquemas do que se considera convencionalmente feminino. Aposto por cuestionar os adxetivos, as definicións”. Engade “A escrita, coma a arte, ten a capacidade de cambiar perspectivas, de facer tremer as estruturas que consideramos máis sólidas, porque estimula a reflexión, o pensamento, a opinión, a crítica, o noso posicionamento ante os dogmas que alguén instaurou sen contar connosco”. E Nunes insiste:

Retomando co lema das feministas dos anos 70, o persoal é político. Acho que todo o que facemos inflúe e axuda a desmontar o patriarcado. Desde un poema (la poesía es un arma cargada de futuro!!!) até o xeito en que nos relacionamos, desde o colocar o noso corpo na fronte, a nosa voz. Cando colocas as gafas lilás, acho, xa nada é igual e todo todo o que fas, vai impregnado de certa intención

transformadora, combativa incluso (Nunes, vid. ANEXOS).

Pola súa banda, tamén Rosendo considera fundamental a escrita como parte da súa vida, e a súa vida está impregnada de activismo feminista: “Eu sinto que a relación entre o feito de ser muller e entender-me como suxeita política muller e escribir é toda. Como en calquera outro lugar, o xénero atravesalo todo, tamén a escrita. Por todo isto, e como feminista que sou, para mim é fundamental empregar a escrita para lutar contra o patriarcado” (Rosendo, vid. ANEXOS). E aínda actualizará o verso de Gabriel Celaya que referencia tamén Nunes: “Se queremos un mundo máis xusto, é a nosa responsabilidade acabar con as relacións de poder que perpetua o patriarcado, já que logo, temos de empregar todas as ferramentas a noso dispoñer para tal cometido; non só debemos lutar na rúa, a través da escrita tamén podemos crear un outro imaginario posíbel para o mundo no que vivemos. A poesía é un arma cargada de presente”.

Retomando o coñecido verso de Celaya, condensan estas poetas<sup>60</sup> o espírito desta poesía emerxente, ao que tentou achegarse este traballo: o persoal é político (e artístico), os suxeitos en permanente construción que interactúan en comunidade, as identidades na encrucillada, teñen na poesía performativa unha canle de transformación da realidade que demostra que a vida e a arte van á par. Que cómpre ortigarse, acusar, contar atrás, nós tamén navegar en correntes de esquecemento, sermos nómades, (nunca mascotas), animais sen territorio, diáspora de

---

<sup>60</sup> Remata este poema: “Tal es mi poesía: poesía-herramienta / a la vez que latido de lo unánime y ciego. / Tal es, arma cargada de futuro expansivo / con que te apunto al pecho. // No es una poesía gota a gota pensada. / No es un bello producto. No es un fruto perfecto. / Es algo como el aire que todos respiramos / y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos. // Son palabras que todos repetimos sintiendo / como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado. / Son lo más necesario: lo que no tiene nombre. / Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos” (Celaya, 1955).



amor balea, na loita pola vida. Coa esperanza de que se abran vías de investigación e de que esta actividade poética siga agromando nos centros sociais okupados e no ámbito académico, nos libros e nos fanzines, nas paredes e nos corpos, na escena e nas prazas, damos por finalizada esta breve aproximación á poesía performativa na literatura galega de mulleres.



## Bibliografía

AARSETH, Espen (1997): *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2006): *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo Blanch.

ADELL ARGILÉS, Ramón e MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel (2004): *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2009): “O perigo da histórica única”. TED Talk accesible en [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=gl](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=gl), consultado a 23 de marzo do 2018.

ALMEIDA ALVES, Iulo e ALMEIDA ALVES, Tainá (2012): “O perigo da historia única: diálogos con Chimamanda Ngozi Adichie”, en Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Accesible en <http://www.bocc.ubi.pt/pag/alves-alves-o-perigo-da-historia-unica.pdf>, consultado a 23 de marzo do 2018.

ALONSO ROMERO, Fernando (1996): *Crenzas e tradicións dos pescadores galegos, británicos e bretóns*. Santiago de Compostela:

Xunta de Galicia.

AMÓN, Rubén (2016): “Posverdad, palabra del año”, en El País, 17-11-2016, [accesible en <https://elpais.com/internacional/2016/11/16/actualidad/1479316268\\_308549.html>](https://elpais.com/internacional/2016/11/16/actualidad/1479316268_308549.html), consultado a 7 de febreiro do 2018.

ASOCIACIÓN CULTURAL BENITO SOTO: *Sempremar: cultura contra a burla negra*. Santiago de Compostela: A.C. Benito Soto.

ARIAS REGO, Xiana (2007): *Ortigas*. A Coruña: Espiral Maior.

--- (2007): “Melodías silvestres”, *Dorna* 31 (2006/2007), p. 89-90.

--- (2007): “Cleo de 10 a 12”, en *Pirata* (artefacto de apoio ao Cineclub de Compostela). Compostela, Brigadas de Acción Rápida George Grosz,  [<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/11/pirata.pdf>](http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/11/pirata.pdf) consultado a 11 de xaneiro do 2015.

--- (2008): “As cantoras das ortigas”. Follas mecanografadas cedidas pola autora, empregadas na súa intervención no simposio internacional “Creación, edición e crítica en poetas galegas e irlandesas”, organizado pola Asociación de Escritores/as en Lingua Galega na USC o 16 e 17 de outubro do 2008.

--- (2009): *Acusación*. Vigo: Galaxia.

--- (2009): “Acusación”. Folla para a presentación de *Acusación* en Compostela na Feira do Libro, na Alameda, o 6 de maio do 2009.

--- (2009): “Carson McCullers”, en *1969-2009. Librería Couceiro, 40 anos de agradecemento*. Compostela: Couceiro, p. 39.40.

--- (2010): “Creo que...”, *Grial* 187, xullo-agosto-setembro 2010, tomo XLVIII, Vigo: Galaxia.

--- (2010): “Historia(s) do vídeo”, en V.V.A.A.: *Non conciliados*. Compostela, Cineclub de Compostela.

--- (2012): “nós as tolas. Folla para a sesión de Picaversos no pub compostelán Modus Vivendi, o 24 de xaneiro.

--- (2015): “8 de marzo”, poema que precede ao mes de marzo en Observatorio da Mariña pola Igualdade, *Axenda 2015*, p. s/n.

ARTAUD, Antonin (1938): *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.

AUGÉ, Marc (1993): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998.

AUSLANDER, Philip (1999): *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge.

AUSTIN, John L. (1962): *Como hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 2004.

BACEIREDO, Rebeca (2006): *O suxeito posmoderno. Entre a estética e o consumo*. Vigo: Galaxia.

--- (2011): *repeat to fade*. Santiago de Compostela: Estaleiro Editora.

BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich (1934): "Discourse in the Novel", en *The Dialogical Imagination*. University of Texas Press: Austin and London, 1981.

--- (1941): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento en el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.

BAL, Mieke (2010): "Arte para lo político", *Estudios visuales* 7, pp. 39-65.  
Accesible en  
<[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03\\_bal.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf)>,  
consultado a 2 de febreiro do 2018.

BARTHES, Roland (1957): *Mythologies*, Nova York: Hill and Wang, 1984.

--- (1968): "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 65-71.

--- (1973): *Le plaisir du texte*, París: Seuil.

--- (1975): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Bos Aires: Paidós, 2004.

BENJAMIN, Walter (1931): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos,

2004.

BESSERER, Federico (2009): “Inappropriate/Appropriated Feelings: The Gendered Construction of Transnational Citizenship”, en , CALDWELL, Kia Lilly, COLL, Kathleen, FISHER, Tracy, RAMÍRE, Renia K. e SIU, Lok (2009): *Gendered Citizenships. Transnational Perspectives on Knowledge Production, Political Activism, and Culture*. Nova York: Palgrave MacMillan, pp 75-88.

BETTELHEIM, Bruno (1975): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1977.

BLANCO, Carmen (2004): *Vermella con lobos*. Vigo: Xerais.

BOLTON, Gavin (1984): *A expresión dramática na educación. Argumentos para situar a expresión dramática no centro do currículo*. Vigo, Galaxia, 2009.

BOURDIEU, Pierre (1982): *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 2008.

--- (1991): *O campo literario*. Ames: Laiovento, 2004.

BRANCH, Mark Alden (2003): *"Back in the Fold"*, en *Yale Alumni Magazine.com*, abril do 2003. Universidade de Yale. Accesible en [http://archives.yalealumnimagazine.com/issues/03\\_04/kramer.html](http://archives.yalealumnimagazine.com/issues/03_04/kramer.html), consultado a 23 de febreiro do 2018.

BRECHT, Bertolt (1960): “Canción del comerciante”, en *Poemas y canciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 58.

--- (1986): *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense.

--- (1988): *Poemas de amor*. Madrid: Hiperión.

BROGAN, Kathleen (1998): *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Virginia: The University Press of Virginia.

BURKE, Seán (1992): *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998.

BURNS COLEMAN, Elizabeth, COOMBE, Rosemary J., MACARAILT, Fiona (2009): "A Broken Record: Subjecting Music to 'Cultural' Rights", en YOUNG, James O. e BRUNK, Conrad G. (2009): *The Ethics of Cultural Appropriation*. West Sussex: Blackwell Publishing, pp. 173-210.

BUTLER, Judith (1992): "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico" en NICHOLSON, Linda (comp.): *Feminismo/pos-modernismo*. Bos Aires: Feminaria.  
--- (1997): *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Londres: Routledge.

CANCELAS SÁNCHEZ, Irene (coord.) (2007): *Espaços abertos. Para unha nova cultura. Guía de centros sociais da Galiza*. Santiago de Compostela: A Fenda Editorial.

CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994.

CAMPOY GARCÍA, Comba (2016): *O teatro popular como medio de comunicación das subalternas. O caso do espectáculo de marionetas de Barriga Verde na Galiza da Posguerra. (1939-1960)*. Santiago de Compostela: USC. Accesible en Minerva, repositorio institucional da USC, no enlace < <http://hdl.handle.net/10347/14577>>, consultado a 22 de febreiro do 2018.

CANTALAPIEDRA, Fernando (1998): "Teatralidad, transteatralidad y enunciado teatral", en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales / A Journal of Cultural Studies*, 13-14, pp. 421-457. Accesible en <<https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4662/Teatralidad%20C%20Transteatralidad%20y%20Enunciado%20Teatral.pdf?sequen>

ce=1&isAllowed=y>, consultado a 2 de febreiro do 2014.

CANTON, Ursula (2011): *Biographical Theatre. Re-Presenting Real People?* Londres: Palgrave MacMillan.

CARBALLEIRA CABANA, Paula (2011) *As outras historias*. Vigo, Galaxia.

--- (2015): *¡Vuela!* Fraga: La Fragatina.

--- (2012): *Contatrás II-I*, Compostela: Positivas.

--- (2016): *Nunca mascotas*. Vigo, Galaxia.

--- (2017): “Escoitar para ter algo que dicir”, en *Erregueté, Revista Galega de Teatro*, <<http://erreguete.gal/2017/12/26/3873/>>, publicado a 26-12-2017 e consultado a 27 de decembro do 2017.

CARBALLEIRA CABANA, Paula, FERNÁNDEZ RIAL, Rosalía, ROSENDO PRIEGO, María (2017): *Arrincando marcos*. Compostela: Positivas.

CARLSON, Marvin (1996): *Performance. Unha introdución crítica*. Vigo: Galaxia, 2005.

CARROLL, Lewis (1865): *Las Aventuras de Alicia*. Madrid: Anaya, 1986.

CARVER, Raymond (1985): “A mi hija”, en *Bajo una luz marina*. Madrid: Visor, 2005, p. 44-45.

CASAS, Arturo (2005): “O autor: un retorno controvertido”, en *Grial* 165, xaneiro, febreiro e marzo, p. 15-17.

--- (2011): “Teoría crítica y discurso de resistencia: lo político en la enunciación poética”, en CASAS, Arturo, BOLLIG, Ben (eds.): *Resistance and Emancipation. Cultural and Poetic Practices*. Oxford: Peter Lang, pp. 53-72.

--- (2012): “A Non-Lyric Poetry in Current System of Genres”, en BALTRUSCH, Burghard. e LOURIDO, Isaac. (eds.): *Non Lyrical Discourses in Contemporary Poetry*. München, Martin Meidenbauer,

pp. 29-44.

CASE, Sue Ellen (2009): *Feminist and Queer Performance. Critical Strategies*. Nova York: Palgrave MacMillan.

CASTRO, Elena (2014): *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.

CASTRO RAMOS, María de (2018): “Lo que Pippi Långstrump nos enseñó sobre el feminismo cuando éramos pequeñas”, en *Código Nuevo* o 13-2-2018. Accesible en <<http://www.codigonuevo.com/pippi-langstrump-nos-enseno-feminismo-cuando-eramos-pequenas1/>>, consultado a 16 de febreiro de 2018.

CASTRO, Rosalía de (1881): *El primer loco*, en *Ruinas y El primer loco*. Santiago de Compostela: Gali, 1980.

CAUSEY, Matthew, e WALSH, Fintan (eds.) (2013): *Performance, Identity and the Neo-Political Subject*. Nova York: Routledge.

CELAYA, Gabriel (1955): “La poesía es um arma cargada de futuro”, en *Cantos iberos*. Accesible en <[http://www.gabrielcelaya.com/documentos\\_algunospoemas.php](http://www.gabrielcelaya.com/documentos_algunospoemas.php)>, consultado a 30 de marzo do 2018.

CHAKRABARTY, Dipesh (2010): “Una pequeña historia de los estudios subalternos”, en SANDOVAL, Pablo (comp.) (2010): *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*. Instituto de Estudios Peruanos, pp. 25-52

CHEVALIER, Jean (1994): *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Teorema.

CID, Alba e LOURIDO, Isaac (eds.) (2015): *La poesía actual en el espacio público*. Villeurbane: Orbis Tertius.



CIRLOT, Juan Eduardo (2010): *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CRAIG, Edward Gordon (1995): *El arte del teatro*. México: UNAM, Editorial Gaceta.

CUBA, Xoán Ramiro, MIRANDA, Xosé e REIGOSA, Antonio (1999): *Dicionario dos seres míticos galegos*. Vigo: Xerais.

DARMS, Lisa (2013): *The Riot Grrrl Collection*. Nova York: Feminist Press.

DEBORD, Guy (1967): *La sociedad del espectáculo*. Rosario, Arxentina, Kolectivo Editorial Último Recurso, 2006. Accesible en <<http://www.ultimorecurso.org.ar/drupi/files/sociedad.pdf>>, consultado a 2 de febreiro do 2018.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1986): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

DELEUZE, Gilles (1968): *Diferencia y repetición*. Bos Aires: Amorrortu, 2002.

DELIBES, Miguel (1973): *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino, 1997.

DERRIDA, (1994): *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Nova York: Routledge.

DIEGO, Estrella de (2011): *No soy yo. Autobiografía y performance en los autores contemporáneos*. Madrid: Ediciones Siruela.

DOLAN, Jill (2005): *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater*. Michigan: The University of Michigan Press, 2008.

DOMÍNGUEZ TOURIÑO, Guillermina, e ESTÉVEZ SALAZAR,

Felicia (2009): *Tres mulleres galegas de armas tomar: María Balteira, María Castaña, María Soliña*. A Coruña: Baía.

DOPICO, Montse (2007): “O amor que se presenta en 'Díaspóra' é combativo porque rompe as normas do heteropatriarcado capitalista”, en *Praza Pública* o 15-12-2017, <<http://praza.gal/cultura/15600/o-amor-que-se-presenta-en-diaspora-e-combativo-porque-rompe-as-normas-do-heteropatriarcado-capitalista/>>, consultado a 15 de decembro do 2017.

DURÁN, Teresa (2007): “¿A qué llamamos representación?”, en LUCAS DOMÍNGUEZ, Pedro, ROIG-RECHOU, Blanca Ana e SOTO LÓPEZ, Isabel: *Teatro infantil: do texto á representación*, Vigo: Xerais, pp. 37-56.

EAGLETON, Mary (1991): *Feminist Literary Criticism*. Essex: Longman Group UK Limited

EHRENREICH, Barbara e ENGLISH, Deirdre (1981): *Brujas, parteras y enfermeras. Una historia de sanadoras femeninas*. Barcelona: La Sal.

ERMIDA, Germán (2006): “Os poetas galegos lánzanse á videocreación na rede aproveitando as posibilidades da tecnoloxía dixital”, Santiago de Compostela: CulturaGalega.Org <<http://culturagalega.gal/noticia.php?id=8613>> a 29 de xuño do 2015

ESPANCA, Florbela (1930): *Charneca en flor*, en *Sonetos*. Sintra: Publicações Europa-América, 1995.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): “Polisystem theory”. *Poetics Today*, 11, 1, pp. 1-96.

EXPORT, Valie (1992): “Persona, Proto-Performance, Politics. A Preface”, en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 14, 2 (primavera de 1992), pp. 26-35 (citada en CARLSON,

Marvin, 2005, con tradución ao galego de Manuel F. Vieites).

EYRÉ, Xosé Manuel (2008): *Nin che conto: para coñecer e gozar a micronarrativa*. Vigo: Xerais.

FEDERICI, Silvia (2004): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010, accesible en pdf con Creative Commons en <<https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20a%20bruja-TdS.pdf>>, consultado a 7 de febreiro do 2018.

FEIXA, Carles e NOFRE, Jordi (eds.) (2013): *#GeneraciónIndignada: topías y utopías del 15M*. Lérida: Milenio.

FERNÁNDEZ CAMPOS, Leonardo (2007): *Hai cu. Pintadas no báter*. Vigo: Xerais.

FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

FOUCAULT, Michel (1988): “What Is an Author?”, en LODGE, David (ed.) (1988): *Modern Criticism and Theory*, 201.

FOUST, Christina R (2010): *Transgression as a Mode of Resistance: Rethinking Social Movement in an Era of Corporate Globalization*. Plymouth: Lexington Books.

FREUD, Sigmund (1905): *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid: Alianza, 1972.

GADAMER, Hans-Georg (1960): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1991.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre la monstruosidad en el arte*. Barcelona: Anagrama.

GENETTE, Gerard (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

--- (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*. París: Seuil.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan (1979): “Introduction: Gender, Creativity and the Woman Poet”, en GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan (eds.): *Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington : Indiana University Press, pp. 10-26.

GODARD, Jean Luc (1998): *Histoire(s) du cinéma*. París: Gallimard-Gaumont.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1832): conversa con Frédéric Soret o 17 de febreiro do 1832, en *Goethes Gespräche Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, editado por FREIHERR VON BIEDERMAN, Flodoard e HERWIG, Wolfgang, vol 3/2 (München; 1998), p. 839. Traducido ao inglés en DONAT, Sebastian (2004): *Goethe. A Last Universal Genius* (München: Wallstein), p. 141.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2005): *Elas e o paraugas totalizador*. Vigo: Xerais.

--- (2011 [2008]). “Simulaciones del yo. Autobiografías y blogs en las escritoras gallegas”. en CARBONERO GAMUNDI, María et. al., *Actas IX Jornadas nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de estudios de Género*. Rosario (Arxentina): Universidad de Rosario. Reedición en poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura, accesible en <[http://www.poesiagalega.org/uploads/media/gonzalez\\_fernandez\\_2008\\_simulaciones.pdf](http://www.poesiagalega.org/uploads/media/gonzalez_fernandez_2008_simulaciones.pdf)>, consultado a 3 de maio do 2016.

--- (2016): “Do silencio hixiénico ao orgullo da mancha. Censura e exceso na cultura menstrual”, en BERMÚDEZ TORRES, Teresa e CARVALHO DE SANT’ANNA, Mônica Heloane (2016): *Letras escarlata: Estudos sobre a representación da menstruación*, Berlín: Frank & Timme, pp. 83-106.

GÓMEZ MONTERO, Xavier (2007): “Cidade e literatura”, conferencia inaugural en RODRÍGUEZ, Luciano (coord.) *Literatura e cidade / IV Encontro de Escritores Galegos, Pazo de Mariñán, 24, 25 e 26 de novembro de 2006*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña, p.13-28.

GOODMAN, Lizbeth (1995): *Contemporary Feminist Theatres: to Each her Own*. Londres: Routledge.

GORRÍA, Ana (ed.) (2013): *Novas de poesía. 17 poetas*. Folgoso do Courel: Fundación Uxío Novoneyra

GRAMSCI, Antonio (2011): *Cartas do cárcere (Antología)*. Santiago de Compostela: Estaleiro Editora. Accesible en <[http://estaleiroeditora.blogaliza.org/files/2011/08/cartas\\_do\\_carcere\\_gramsci\\_pant.pdf](http://estaleiroeditora.blogaliza.org/files/2011/08/cartas_do_carcere_gramsci_pant.pdf)>, consultado a 22 de febreiro do 2018.

GROTOWSKI, Jerzy (1965): *Hacia un teatro pobre*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2010. Texto preparado para a exposición Jerzy Grotowsky / Andrea Blum, do 26 de novembro do 2010 ao 20 de marzo do 2011. Accesible en <[http://www.caac.es/docms/txts/grottos\\_txt01.pdf](http://www.caac.es/docms/txts/grottos_txt01.pdf)>, consultado a 22 de febreiro do 2018.

GURDJIAN, Dominique, LEROUX, Jean-Pierre, e RIOUX, Denys (1990): *Le livre du graffiti*. Paris: Editions Alternatives.

GUDEMUNDSDOTTIR, Gunnthórun (2003): *Borderlines. Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*. Amsterdam, Nova York: Rodopi.

HARAWAY, Donna J. (1995): *Manifiesto para cyborgs*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.

HARDING, James M. e ROSENTHAL, Cindy (2011): “Experimenting with an Unfinished Discipline: Richard Schenckner, Avant-Garde and Performance Studies”, en HARDING, James M. e

ROSENTHAL, Cindy (eds.) (2011): *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. Nova York: Palgrave MacMillan, pp. 39-61.

HAWTHORN, Jeremy (2008): "Authority and the Death of Author", en DONOVAN, Stephen, FJELLESTAD, Danuta e LUNDÉN, Rolf (2008): *Authority Matters: Rethinking the Theory and Praxis of Authorship*. Amsterdam: Rodopi, pp. 65-88.

HAYLES, Katherine (1998): *La evolución del caos*. Barcelona: Gedisa.

HEDDON, Deirdre (2012): "The Politics of Live Art", en HEDDON, Deirdre e KLEIN, Jennie (2012): *Histories & Practices of Live Art*. Hampshire: Palgrave Macmillan, pp. 175-205.

HENNEBELLE, Guy (1975): *Los cines nacionales contra el imperialismo de Hollywood, nuevas tendencias del cine mundial 1960-1975*. Valencia: Fernando Torres, 1977.

HORMIGÓN, J.A. (1991): *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura.

HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nova York: Methuen.

IGLESIAS DIÉGUEZ, Alfonso (coord.) (2011): *15-M, o pobo indignado: unha mirada calidoscópica dende Galiza*. Ames: Laiovento.

JAKOBSON, Roman (1956): "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", en HALLE, Morris, e JAKOBSON, Roman, *Fundamentals of Language*, The Hague: Mouton & Co., pp. 55-82.

KENNELLY, Jacqueline (2011): *Citizen Youth. Culture, Activism and Agency in the Neoliberal Era*. Nova York. Palgrave MacMillan.

KILEY, Dan (1983): *El síndrome de Peter Pan*. Bos Aires, Vergara, 1994.

KLEIN, Jennie (2012): “Developing Live Art”, en HEDDON, Deirdre e KLEIN, Jennie (2012): *Histories & Practices of Live Art*. Hampshire: Palgrave Macmillan, pp. 12-36.

KOLVE, V. A. (1966): *The Play Called Corpus Christi*. Londres: Edward Arnold.

KORNREICH, Ilse (1989): “El continuum lesbiano”, en *Brujas*. Bos Aires, novembro do 1989. Accesible en <<http://journals.lib.washington.edu/index.php/aquelarre/article/view/13269/11633>>, consultado a 16 de febreiro do 2018.

KOWZAN, Tadeusz (1992): *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

KRISTEVA, Julia (1969). *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París: Seuil.

--- (1986): “A question of subjectivity”, en *Women's Review*, 12, outubro do 1986, pp. 19-22.

LACAN, Jacques (1966): “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique” en: *Écrits*, París: Seuil, pp. 89-97.

LACLAU, Ernesto (2008): “A articulación e os límites da metáfora”, conferencia pronunciada o 24-1-2008 no Consello da Cultura Galega no marco das xornadas “O(s) sentido(s) da(s) Cultura(s)”, accesible en <[http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/laclau\\_gl.pdf](http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/laclau_gl.pdf)>, consultado a 9 de setembro do 2014.

LADY STARDUST (2015): *Mujeres en la hoguera. La caza de brujas, el cercamiento de tierras y el surgimiento del capitalismo en*

*Europa*. Madrid: Antipersona.

LAFON, Michel e PEETERS, Benoit (2008): *Escribir en colaboración*. Rosario: Beatriz Viterbo.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark (1980): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1991.

LLOBET ESTANI, Marta (2004): “Contracultura, creatividad y redes sociales en el movimiento okupa”, en ADELL ARGILÉS, Ramón.e MARTÍNEZ, Miguel: *¿Dónde están las llaves?: El movimiento Okupa, prácticas y contextos sociales*. Madrid: Los Libros de la Catarata, p. 179-203.

LOPES, Charo (2015): “Disparar a poetas” en *Caleidoscópica* 1, 2015, pp. 80-93. Accesible en <<https://drive.google.com/file/d/0B9Ehh6yvNmYRR2VwX0twa0xBVW8/view?usp=sharing>>, consultado a 2 de marzo do 2018.

LÓPEZ SILVA, Inma (2015): “Inxenitude” en *Revista Galega de Teatro*, 6 de febreiro do 2016. Accesible en <<http://erreguete.gal/2015/02/06/avestruz-en-terra-allea/>>, consultado a 6 de febreiro do 2015.

LÓPEZ RIVAS, Aarón (2017). “Tres décadas de ocupaçons”, en *Novas da Galiza* número 158, xullo-agosto 2017. Santiago de Compostela: Asociación Cultural Minho Media, p. 8-11.

LOTMAN, Iuri (1993). *Cultura y explosión. Lo previsible e imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

— LOURIDO, Isaac (2011): “Reconocer el territorio, reinventar la cartografía: vanguardia poética e intervención social en la Galicia contemporánea” en CASAS, Arturo, BOLLIG, Ben (eds.): *Resistance and emancipation. Cultural and poetic practices*. Oxford: Peter Lang, pp. 249-264.



--- (2014): *História literaria e conflito cultural. Bases para unha historia sistémica da literatura na Galiza*. Santiago de Compostela: Laiovento.

LYOTARD, Jean- François (1981): *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos.

MACDOWELL, Linda (2000): *Género, identidad y lugar*. Madrid: Anaya.

MALÉ, Jordi (2008): “Joan Salvat-Papasseit “Concepte del poeta” i “Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista”, en BORRÁS, Laura, e MALÉ, Jordi (coords): *Poètiques catalanes el segle XX*, Barcelona: UOC, p. 80.

MANOVICH, Lev (2001): *The Language of New Media*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

MAROWITZ, Charles (1978): *The Act of Being*. Londres: Secker and Warburg.

MARX, Karl, e ENGELS, Friedrich (1848): *The Communist Manifesto*. Londres: Pluto Books, 2008.

MINDER, Raphael (2015): “Spain’s New Public Safety Law Has its Challengers”, no New York Times a 30 de xuño do 2015. Accesible en <<https://www.nytimes.com/2015/07/01/world/europe/spains-new-public-safety-law-has-its-challengers.html>>, consultado a 29 de marzo do 2018.

MOI, Toril (1985): *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres: Methuen.

MONCHIETTI, Alicia e RIMOLDI, Lucas (2017): “Ecología de la escritura en colaboración”, en *telóndefondo*, 25. Universidade de Bos

Aires, pp. 1-7.

MOUFFE, Chantal (2007): *En torno a lo político*. Bos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MOURE, Teresa (2011): “Libertaria”, en *Madrygal* 14, pp. 191-192, accesible en <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/download/37129/35934>, consultado a 25 de xaneiro do 2018.

--- (2013): *Eu violei o lobo feroz*. Santiago de Compostela: Através Editora.

MUSTON, Samuel (2013): “Anti-protest: Bahrain bans import of plastic Guy Fawkes masks”, en *The Independent*, 25-2-2013. Accesible en <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/anti-protest-bahrain-bans-import-of-plastic-guy-fawkes-masks-8510615.html>, consultado a 2 de marzo do 2018.

NOGUEIRA, María Xesús (2006): “3... 2... 1... 0... Para todos os públicos!”, en *LG3*, Portal de literatura de *Cultura Galega.Org*, o 28 de xuño do 2006. [http://culturagalega.org/lg3/extra\\_recension.php?Cod\\_extrs=1082&Cod\\_prsa=304&Cod\\_prdccn=804](http://culturagalega.org/lg3/extra_recension.php?Cod_extrs=1082&Cod_prsa=304&Cod_prdccn=804) consultado a 1 de xullo do 2012.

NOVO, Olga (1997): *Nós nós*, Vigo: Xerais.

--- (2004): *A cousa vermella*, A Coruña Espiral Maior

NUNES BRIÓNS, Andrea (2007): *Corrente de esquecemento*, Compostela: Aturuxo

--- (2011): *Todas as mulleres que fun*, Compostela: Corsárias.

OMASTA, Matt e CHAPELL, Drew (2015): “Who are you?”, en OMASTA, Matt e CHAPELL, Drew (eds.) (2015): *Play, Performance and Identity. How Institutions Structure Ludic Spaces*. Nova York: Routledge, pp. 152-159.

PAJARES TOSCA, Susana (1999): “La cualidad lírica de los enlaces”,

Universidad Complutense de Madrid, accesible en <<https://webs.ucm.es/info/especulo/hipertul/link.htm>>, consultado a 15 de febreiro do 2018.

PATO, Chus (1995): *Fascínio*. Vigo: Galaxia, 2010.

--- (1996): *Nínive*. Vigo: Xerais.

--- (2000): *m-Talá*. Vigo: Xerais.

PATO, Chus, e FERNÁNDEZ REI, Francisco (2017): *Baixo o límite. Discurso lido o día 23 de setembro de 2017 no acto da súa recepción, pola ilustrísima señora dona Chus Pato e resposta do excelentísimo señor don Francisco Fernández Rei*. A Coruña: Real Academia Galega.

Accesible en <<https://academia.gal/documents/10157/27090/Chus+Pato.pdf>>, consultado a 15 de marzo do 2018.

PAVIS, Patrice (1980): *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.

--- (1996): *L'analyse des spectacles*. París: Nathan.

PAZ, Xavier e VÁZQUEZ CARPENTIER, Alba (2003): *Nunca Máis: a voz da cidadanía*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.

PEIRCE, Charles (1974): *La ciencia de la semiótica*. Bos Aires: Ediciones Nueva Visión

PEREIRA, Sandrine (2005): *Graffiti*. San Francisco: Silverback Books.

PÉREZ PENA, Marcos (2012): “Tomar a literatura por asalto”, en *Praza Pública* a 31-1-2012, <<http://praza.com/cultura/28/tomar-a-literatura-por-asalto>>, consultado a 9 de setembro do 2013.

--- (coord.) (2012b): *A praza é nosa: quen constrúe a democracia?* Ames: 2.0 Editora.

PHELAN, Peggy (1993): *Unmarked: the Politics of Performance*. Londres: Routledge.

POE, Edgar Allan (1845): “The raven”, en *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, 28 de decembro do 2007. Accesible en <<https://www.eapoe.org/works/poems/ravent.htm>>, consultado a 28 e febreiro do 2018.

PORTO CRABEIRO, Laura e PHILLIP-TREBY, Camila (2015): “Avestruz en terra allea”, n’*O Galiñeiro*, blog de teatro de *Praza Pública*. Accesible en <<http://teatro.prazapublica.com/post/110012352616/avestruz-en-terra-allea-da-c%C3%ADa-berrobamb%C3%A1n-por>> consultado a 3 de febreiro do 2016.

PRECIADO, Beatriz (2013): “Pienso, luego existo”, RTVE2, 11-08-2013. Accesible en <<http://www.rtve.es/television/20130719/filosofa-beatriz-preciado/719062.shtml>>, consultado a 9 de marzo do 2018.

PRUIJT, Hans: “Okupar en Europa”, en ADELL ARGILÉS, Ramón.e MARTÍNEZ, Miguel: *¿Dónde están las llaves?: El movimiento Okupa, prácticas y contextos sociales*. Madrid: Los Libros de la Catarata, p. 35-60.

PRUNET, Camille (2014): *Le vivant dans l’art: un questionnaire renouvelé par l’essor des nouvelles technologies*. Art et histoire de l’art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. <NNT : 2014PA030035>. <tel-01175893>. Accesible en <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01175893/document>>, consultado a 19 de febreiro do 2018.

RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro (2002): *Nós, as inadaptadas*. Colección Esquío de Poesía. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán. --- (2007): “Postal dende Bos Aires”, en *Pirata* (artefacto de apoio ao Cineclub de Compostela). Compostela: Brigadas de Acción Rápida George Grosz, accesible en <<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/11/pirata.pdf>> consultado a 16 de xaneiro do 2018

--- (2011): *Fogar impronunciabile. Poesía e Pantasma*. Vigo: Galaxia.

--- (2011): "Politics of Sound: Body, Emotion, and Sound in the Contemporary Galician Poetry Performance", in GRÄBNER, Cornelia e CASAS, Arturo (eds.): *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*. Amsterdam: Rodopi, p. 111-132.

RADHAKRISHNAN, Rajagopalan (1996): *Diasporic Mediations. Between Home and Location*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona e Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

REIMÓNDEZ, María (2017): "Silencios que non son". Artigo para a intervención no congreso sobre identidades de xénero en Galicia na Universidade de Varsovia no 2017, pendente de edición. Achegado pola autora.

REISZ, Susana (1996): *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos / Ed. de la Universitat de Lleida.

RENNER, Rolf G. (2011): "Subversion of Creativity and the Dialectics of the Collective" en FISCHER, Gerhard e VASSEN, Florian (2011): *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*. Nova York: Rodopi, p. 3-13

RICH, Adrienne (1998): "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" en JACKSON, Stevi e SCOTT, Sue: *Feminism and Sexuality: A Reader*. Edinburgo: Edinburgh UP, pp. 131-140.

RODRÍGUEZ BARCIA, Susana e RAMALLO, Fernando (2015): "Graffiti y conflicto lingüístico: el paisaje lingüístico urbano como espacio ideológico", en *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* 25. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp.

131-153.

ROITMAN ROSSENMAN, Marcos (2013): *Los indignados: el rescate de la política*. Tres Cantos (Madrid): Akal.

ROSENBERG, Tiina (2017): “My Cunt, My Rules! Feminist Sextremist Activism in Neoliberal Europe”, en AMICH, Candice, DIAMOND, Elin, e VARNEY, Denise (eds.) *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*. Londres: Palgrave MacMillan, pp. 117-130.

ROSENDO PRIEGO, María (2011): *Nómade*, A Coruña: Espiral Maior.

ROZADOS LORENZO, Lara (2006): “Andrea Costas: “o meu xeito de traballar é desde o contido, e de aí xorde a forma”, en *Vieiros Universitaria* a 24-05-2006. Accesible en < <http://archive.is/iyHqO>>, consultado a 16 de febreiro do 2018.

--- (2016) [asinado colectivamente como Cineclube de Compostela]: “Chantal Akerman: facer estourar cousas”, en *Pincha e Discos*, 10, pp. 22-23.

RUIDO, María (2007): “Mulleres na arte galega: unha normalidade gris”, en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena e LAMA LÓPEZ, María Xesús (eds.) *Mulleres en Galicia. Galicia e outros pobos da Península. Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Universitat de Barcelona, 28 ao 31 de maio do 2003. Sada: Edicións do Castro, p. 101-104.

SAUSSURE, Ferdinand de (1922): *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, 1980.

SCHECHNER, Richard (1988): *Performance Theory*. Londres Routledge.

--- (2006): *Performance Studies: an Introduction*. Londres: Routledge.

SCHLEGEL, Friedrich (1800), *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1994.

SCHLOSSMAN, David A. (2002): *Actors and Activists. Politics, Performance and Exchange Among Social Words*. Nova York: Routledge.

SCHNEIDER, Rebeca (1997): *The Explicit Body of Performance*. Londres: Routledge.

SCOTT, James C. (1990): *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven and London: Yale University Press.

SEGRE, Cesare (1982): "Intertestuale-Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", en DI GIROLANO, Costanzo e PACCAGNELLA, Ivano (eds.): *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo: Sellerio, p. 15-28.

SEXTON, Anne (1960): "La música vuelve a mí", en *El asesino y otros poemas*. Barcelona: Icaria, 1996, p. 15-16.

SLOTERDIJK, Peter (2003). *Esferas I*. Madrid: Siruela.

SOTOMAYOR SÁEZ, M<sup>a</sup> Victoria (2007): "Literatura dramática infantil y juvenil: texto y representación", en LUCAS DOMÍNGUEZ, Pedro, ROIG RECHOU, Blanca Ana e SOTO LÓPEZ, Isabel *Teatro infantil: do texto á representación*. Vigo: Xerais, pp. 11-36.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1999): *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

--- (1995): "Ghostwriting", in *Diacritics*, 2, verán 1995, pp. 65-84.

SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2002): "Teoría feminista / Teoría lesbiana", en *O evidente nom existe*. Vigo: Mulheres Nacionalistas Galegas, pp. 32-41.

SURGERS, Anne (2007): *Teatro occidental: unha historia teatral desde a escenografía*. Vigo: Galaxia, 2009.

TAFT, Michael (2006): *The blues formula*. Nova York: Routledge.

TAIBO, Carlos (2011): *El 15-M en sesenta preguntas*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

--- (2014): *El 15-M: una brevísima introducción*. Oleiros: Trifolium.

TAUSIET, María (2015): “Mil y un fantasmas. El giro espectral”, en *Revista de Libros*, febreiro do 2015. Accesible en <<https://www.revistadelibros.com/articulos/mil-y-un-fantasmas>>, consultado a 5 de febreiro do 2018.

TEJERINA LOBO, Isabel (1993): *Estudio de los textos teatrales para niños*. Santander: Servicio de Publicacións da Universidade de Cantabria.

TORO, Suso de (2002): *Nunca Máis Galiza á intemperie*. Vigo: Xerais.

--- (2003): *Nunca Máis*. Barcelona: Península.

TORRES, Xohana (1992): *Tempo de ría*. A Coruña: Espiral Maior

--- (2001): *Eu tamén navegar. Discurso de ingreso na Real Academia Galega o 27 de outubro do 2001*. A Coruña: Real Academia Galega. Accesible en <

<https://www.academia.gal/documents/10157/27090/Xohana+Torres.pdf>>, consultado a 19 de febreiro do 2018.

TRUJILLO, Gracia (2008): “Sujetos y miradas inapropiables/adas. El discurso de las lesbianas queer” en PLATERO, Raquel (ed.) *Lesbianas: discursos y representaciones*. Madrid: Melusina, pp. 107-118.

TURNER, Victor W. (1973): *Simbolismo y ritual*. Lima: Universidade Pontificia del Perú.



--- (1982): *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nova York: P.A.J. Publications.

VAQUEIRO, Víctor (2005): “Do hendecasílabo ao autorretrato”, en *Grial*, 165, tomo XLIII, xaneiro, febreiro e marzo do 2005, pp. 46-55.

VASSEN, Florian (2011): “From Author to Spectator.: Collective Creativity as a Theatrical Play of Artists and Spectators”, en FISCHER, Gerhard e VASSEN, Florian (2011): *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*. Nova York: Rodopi, p. 299-312.

VÁZQUEZ, Beti (2013): Charo Lopes, activista independentista: "Fum julgada porque estaba a lutar na rua", en *Sermos Galiza*, 15-4-2013. Accesible en <<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/social/charo-lopes-masso-independentista/20130406095639013335.html>>, consultado a 2 de marzo do 2018.

VIDAL, Carme (2015): “O Premio Fiz Vergara Vilariño descobre a poeta Charo Lopes”, en *Sermos Galiza*, 23 de xuño do 2015. Accesible en <<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/premio-fiz-vergara-vilarino-descubre-poeta-charo-lopes/20150623153618038513.html>>, consultado a 6 de marzo do 2018.

VILLANUEVA PRIETO, Darío (2001): “Teoría literaria de la ciudad”, en ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, CASAS RIGALL, José, e GONZÁLEZ HERRÁN, Manuel (eds.) *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela: USC.

WEINBERGER, Sharon (2007):, “Hollywood’s Secret Meet,” *Wired*, 16 de marzo do 2007, accesible en <<https://www.wired.com/2007/03/foiled-by-foia-/>>, consultado a 7 de febreiro do 2018.

WILSON, Andrew (2004): “A Poetics of Disent: Notes on a

Developing Counterculture in London in the Early Sixties”, en STEPHENS, Chris, e STOUT, Katharine (eds.) (2004): *Art & the 60s: This was Tomorrow*. Londres: Tate Britain, pp. 92-111.

W.I.T.C.H. (Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno) (2015): *Comunicados y hechizos*. Madrid: La Felguera

ZAFRA, Remedios (2017): *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

ZELIC, Helena (2004): “Somos as netas de todas as bruxas que vocês não conseguiram queimar”, en Revista Capitolina o 3-10-2004 accesible en < <http://www.revistacapitolina.com.br/somos-netas-de-todas-bruxas-que-voce-nao-conseguiram-queimar/>>, consultado a 7 de febreiro do 2018.

## Videografía

Asadata Dafora: *Awassa Astrige / Ostrich*, peza de danza unipersoal do coreógrafo serraleonés Asadata Dafora, (1932), accesible em <<https://www.alvinailey.org/performances/repertory/awassa-astrigeostrich>>, consultado a 5 de febreiro do 2018.

Berrobambán: *Teatro Ensalle. A folla máis alta*, peza curta da obra de Berrobambán correspondente á función do 8-1-2012: <<http://www.youtube.com/watch?v=vDC16YF9ETk>>, consultado a 1 de xullo do 2012.

Berrobambán: *A folla máis alta*, espectáculo completo de Berrobambán, gravado por Pablo Cayuela e Raquel Rei, o 7 de xaneiro do 2012 no Teatro Ensalle de Vigo. Accesible en <<http://vimeo.com/37182086>>, consultado a consultado a 13 de agosto do 2014.

Berrobambán: *Avestruz en terra allea*, espectáculo completo de

Berrobambán, gravado por Pablo Cayuela e Illa Bufarda, o 29 de marzo do 2014 no Teatro Principal de Compostela. Accesible en <<https://vimeo.com/93195395>>, consultado a 13 de agosto do 2014.

Berrobambán: *Desaloxo infernal*, arquivo dixital cedido por Chiqui Pereira en febreiro do 2016 e consultado en <<https://vimeo.com/121253265>>, a 28 de decembro do 2017.

As candongas do quirombo: *Pelos e outras genialidades*. <<https://vimeo.com/118165723>>, consultado a 5 de abril do 2015.

As candongas do quirombo: *Todas as mulleres que fun*. <<https://vimeo.com/37481464>>, consultado a 5 de abril do 2015.

As candongas do quirombo: *Agora ti*. <<https://vimeo.com/23155981>>, consultado a 6 de abril do 2015

As candongas do quirombo: *IV Festival “A rebelión da décima musa”*, no Barrio de San Pedro, en Santiago de Compostela, no 2011: <<https://vimeo.com/33407081>>, consultado a 6 de abril do 2015.

As candongas do quirombo: *Helena a escuras*, videopoema colectivo sobre o poema de María Rosendo, en Santiago de Compostela, no 2011: <<https://vimeo.com/24655310>>, consultado a 8 de abril do 2015.

Cineclube de Compostela: Lectura do manifesto conxunto na folga xeral do 14 de novembro de 2012, <[http://www.youtube.com/watch?v=La\\_MmidNBmo](http://www.youtube.com/watch?v=La_MmidNBmo)>, consultado a 9 de agosto do 2017.

Equipo Glauber Rocha: *La insurgencia del siglo XXI*, 2009, subido a YouTube o 1 de xuño do 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=Nh8vsDaM54w>>, consultado a 2 de febreiro do 2018.

Illa Bufarda: *Foron trinta e un días coas feridas pegadas aos baixos da cama*, creación sobre un poema de María Rosendo <<https://vimeo.com/58359792>>, consultado a 8 de abril do 2015.

Lara Tigre: *A caza dos gatos*, <<https://vimeo.com/23593984>>.

consultado a 9 de agosto do 2017.

María Lado: *Ortigas de Xiana*, vídeo da presentación de *Ortigas* en Fene, 2017 <<http://www.youtube.com/watch?v=ak2YKklpEXg>>, consultado a 13 de setembro do 2013.

Ricardo Íscar: *Tierra negra* (2005). Filme completo sen cortes por cuxa proxección o Cineclube de Compostela perdeu o litixio interposto polo produtor, Pablo Llorca. Accesible en <<https://vimeo.com/130670552>>, consultado a 5 de febreiro do 2018.

SCD Condado: *maria rosendo apoia o festival de poesia do condado*. <<https://youtu.be/ZVY71tPFLHo>>, consultado a 11 de xaneiro do 2018.

*Sen título*, montaxe para lectura dun poema de María Rosendo, no recital dentro do simposio Urban Dynamics (USC, Universidade de Kiel, Universidade de París 8) en Santiago de Compostela o 28 de marzo do 2017. <[https://www.youtube.com/watch?v=mztpo4B\\_kog&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=mztpo4B_kog&feature=youtu.be)>, consultado a 8 de marzo do 2017.

Tele 5: *El programa de Ana Rosa*, 21-06-2017, <[http://www.telecinco.es/elprogramadeanarosa/Guerra-Santiago-AR-responsables-manifestacion\\_2\\_2390880056.html](http://www.telecinco.es/elprogramadeanarosa/Guerra-Santiago-AR-responsables-manifestacion_2_2390880056.html)>, consultada a 28 de decembro do 2017.

*Un avestruz baila flamenco en el Safari de Ramat Gan en Israel*, accesible em <<https://www.youtube.com/watch?v=IDB0gV8GjC0>>, visionado polo elenco e a coreógrafa de *Avestruz en terra allea* para inspirarse, consultado a 5 de febreiro do 2018.

Vieiros: *Poesía: Xiana Arias*. Intervención para o portal *Vieiros* con motivo do Día das Letras do 2009 <[http://www.youtube.com/watch?v=FZP\\_BNIDdms](http://www.youtube.com/watch?v=FZP_BNIDdms)>, consultado a 13 de setembro do 2013

Xiana Arias Rego: *After hours. Ataque Escampe e Xiana Arias nun concerto de Discos da Máquina* (14-12-2013), accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=J8nTqhvN1FU>>, consultado a 8 de marzo do 2014.

## Fanzines

- *Pelos e cousas* 1, 2, 3 e 4
- *Cona* 1 e 2

## Outros recursos en internet

“A Maruxaina”, en Galicia Encantada. <<http://galiciaencantada.com/lenda.asp?cat=4&id=576>>, consultada a 18 de febreiro do 2018.

Espazos na rede sobre o traballo da artista plástica Barbara Kruger: <<https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>> e <<http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger>>, consultados a 9 de maio do 2016.

Canción “Curtis Mayfield”, do álbum *Violentos anos dez* (2011), de *Ataque Escampe*. <<https://ataqueescampe.bandcamp.com/track/curtis-mayfield>>, consultada a 9 de agosto do 2017.

“O cinema das Atochas”, *A Cuarta Pared*. <<http://www.acuartapared.com/o-cinema-das-atochas/>> consultado a 8 de setembro do 2017.

Facebook de Xiana Arias <<https://www.facebook.com/xi.a.rego>>, consultado a 30 de maio do 2017.

“A foto da fin de semana: Pussy Riot en Compostela”, asinado Redacción, en *Praza Pública* o 27 de agosto do 2012, <<http://praza.gal/movementos-sociais/1805/a-foto-da-fin-de-semana-pussy-riot-en-compostela/>>, consultado a 13 de marzo do 2018.

Canle de YouTube de Galiza Video, <https://www.youtube.com/user/galizavideotv>

Galiza Contrainfo, <http://galizacontrainfo.org/>

“"Mullerenaxe" ás Marias na Alameda de Compostela”, en *Praza Pública* o 18 de xullo do 2017, accesible en <<http://praza.gal/galeria/57/mullerenaxe-as-marias-na-alameda-de-compostela/>>, consultado a 28 de marzo o 2018.

Portafolio da poeta e fotógrafa Charo Lopes, accesible en <<http://cargocollective.com/charolopez/As-que-nom-cantam-a-pombas-i-frores>>, onde retrata a varias poetas inspirada polos seus poemarios. Consultado a 28 de marzo do 2018.

Presentación do espectáculo *Acouga* no Centro Ágora da Coruña o 11-1-2018, da compañía Berrobambán, accesible en <<https://www.coruna.gal/lingua/gl/detalle/acouga-de-berrobamban-con-paula-carballeira-e-chiqui-pereira/suceso/1453633600796?argIdioma=gl>>, consultado a 30 de decembro do 2017.

Programa *Onda Vital* da Radio Galega Música do 24 de setembro do 2015, minuto 28'20". <<http://www.crtvg.es/rg/podcast/onda-vital-onda-vital-do-dia-24-09-2015-1463677>>, consultado a 25 de setembro do 2015.

Programa *Diario Cultural* da Radio Galega do 17 de novembro do

2017, con entrevista a María Rosendo e Andrea Nunes, ao gañaren o Premio Illas Sisargas de Poesía Erótica <<http://www.crtvg.es/rg/destacados/diario-cultural-diario-cultural-do-dia-17-11-2017-3548526>>, consultado a 17-11-2017.

Programa *Diario Cultural* do 9 de marzo do 2018, especial Xohana Torres, retransmitido en directo desde a Casa das Mulleres Xohana Torres, en Santiago de Compostela, accesible en <<http://www.crtvg.es/rg/a-carta/diario-cultural-diario-cultural-do-dia-09-03-2018-3672340>>, consultado a 13 de marzo do 2018.

Programas *O fondo do aire é vermello*, do Cineclube de Compostela na Rádio Kalimera, entre o 2010 e o 2012, accesibles en <<http://akalimera.org/category/fonoteca-de-extintos/o-fondo-do-aire-e-vermello/>>

Programas de *M.U.G.R.E. nas Ondas*, do colectivo M.U.G.R.E., na Rádio Kalimera entre o 2014 e o 2016, accesibles en <<http://akalimera.org/category/fonoteca-contemporanea-2/mugre-nas-ondas/>>.

## Hemeroteca

La Voz de Galicia edición Santiago de Compostela, 3 de xullo do 2003, páxina 4 da edición local.

El Correo Gallego, 11 de marzo do 2010, accesible en <<http://www.elcorreogallego.es/santiago/ecg/deterioro-lamentable-pintadas-plaza-irman-gomez/idNoticia-524562>>, consultado a 3 de febreiro do 2018.

## Dicionarios

Dicionario da Real Academia Galega <  
<https://academia.gal/dicionario/>>

Portal das Palabras (iniciativa da RAG e da Fundación Barrié) <  
<https://portaldaspalabras.gal/>>.

Diccionario de la Real Academia Española < <http://dle.rae.es/>>

DiTerLi (Diccionario de Termos Literarios, equipo Glifo o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades): <  
[www.cirp.gal/diterli](http://www.cirp.gal/diterli)>

Oxford Reference, Oxford Dictionary of Literary Terms: <  
<http://www.oxfordreference.com/>>





## Anexos

### **TRANSCRICIÓN DO DIARIO CULTURAL DA RADIO GALEGA DO 17-11-2017. ENTREVISTA A MARÍA ROSENDO E ANDREA NUNES POR ANA ROMANÍ.**

(Efecto sonoro dunha páxina que pasa)

Voz de María Rosendo:

Nunca pensei que puidesses chegar tan ben eiquí  
tras dos montes  
onde só nos días pares  
chega a luz eléctrica

Voz de Andrea Nunes:

Velaquí estou, miña querida  
a te ollar enteira desde esta lembranza  
de pés suxos e gorxas esgotadas

María:

Mas saio a caminhar contra da Historia  
e junto coas pegadas do raposo  
passeia o teu cheiro

Andrea:

Mais increíble sentir o teu bafo, o da túa mañá  
nas letras que me achegas  
Que me chegan

(MÚSICA, baixa a segundo plano mentres se escoita a Ana Romaní, condutora do programa, e ás entrevistadas).

Voz da locutora, Ana Romaní:

- É un diálogo poético, un epistolario erótico ou un encontro de corpos na diáspora e voces na distancia. 'Diáspora de amor balea', é o libro de poemas co que María Rosendo e Andrea Nunes Brións veñen de gañar o Premio Illas Sisargas de Poesía Erótica. Escribírono na distancia. María Rosendo en Galicia, Andrea Nunes Brións en China:

Voz de Andrea:

- Foi interesantísimo, non? Porque claro, facer esta escrita... para min foi complicado, foi un proceso que máis de creación dun poemario, eu vivino un pouco coma se María Rosendo me estivese acompañando no meu día a día. E de feito recordo cando rematamos o poemario, que o rematamos na Galiza, pois unha certa tristeza, non? Por así dicilo, porque sabía que non me ía estar acompañando tanto.

(Sobe a música a primeiro plano de novo, e volve baixar)

Ana:

- No inicio non foi a escritura, senón a voz.

Andrea:

- O noso poemario foi concibido desa forma, dunha forma oral: nós enviabámonos os poemas, recitábamos eses poemas, non os tiñamos no papel.

(sobe a música e volve baixar: “Um: Foi grande o meu amor”, da canción “Três”, de Antonio Cicero e Marina Lima interpretada por Adriana Calcanhoto).

María:

- Foi, é un poemario que é eminentemente oral, e a nosa vontade sería editalo en audio, porque o proceso de transcripción foi posterior, e nós o que íamos facendo era enviarnos “audios” polo teléfono, e así foi.

(sobe de novo a canción)

Ana:

- E na diáspora, sen sitio, as voces das poetas constrúen un lugar. María Rosendo:

María:

- Para as dúas era un super reto, facer este poemario, e eu persoalmente dubidaba de poder acabalo, de ser quen de facelo, pero ao final... Ou no proceso, creo que conseguimos un lugar, que é bastante significativo, o poema fala moito do “sen lugar”, da diáspora, pero si, conseguimos un lugar mutuo, entre as dúas, onde nos sentimos moi a gusto. Consequimos unha sintonía moi bonita.

(sobe de novo a canción)

María:

O que ti me ensinaches, libertaria  
Prendendo todos os lumes da madrugada na cidade

Andrea:

Que o poema exista  
non é casualidade  
Que nos perdamos na conta das mans que nos acariñan  
unha sorte  
Elas, mans coas que compartín suor e sargazo que me cobre o

corpo  
nos mares

María:

Entrar en ti  
É coñecer a historia de todas as fiadeiras deste pobo

(sobe unha nova música)

Andrea:

- Fala dun outro tipo de relacionamento, dese amor balea que nós construímos, que non sei exactamente como resumilo, pero que asume unas circunstancias, que son esa diáspora actual, unha diáspota forzosa, digamos, e digamos que esas dúas voces poéticas conviven con eses sentimentos de saudade, de desexo, de amor, que se ve truncado por miles de quilómetros... Mais fala tamén dun amor máis alá do estipulado socialmente.

Ana:

- O xurado salientou de *Diáspora de amor balea* “a riqueza e fondura da expresión metafórica, a fluidez de personalidade do diálogo, a forza do erotismo, marcada pola distancia”.

Andrea:

- Ese amor balea, un amor moi valente, desde o meu punto de vista socialmente, é un amor moi respectuoso, que non pon cancelas, que non é posesivo, que non é debedor, e con ese respecto máximo do sentir das outras, da outra, fai un transo que vai transitar desde esa saudade, ese desexo, ese reencontro final.

Ana:

- Diáspora de amor balea afástase desas pautas normativas que dominan o discurso social sobre as relación: reescribe o erótico desde escollas políticas de vida alternativas.

María:

- Si que é certo que o modelo imperante é un modelo heteronormativo, pero o certo é que eu creo que as nosas escollas políticas de vida van máis alá dese modelo, tentan rachar con ese modelo, entón non foi complicado.

(sobe música)

Andrea:

- Ter que contestar digamos poeticamente e tentar adaptarme ao que viña previamente estipulado por María nun poema (o mesmo lle pasaría a ela, por suposto), e tentar colocar eses modelos nos que nós vivimos nos poemas... Para min foi moi complexo, foi difícil. Por iso estou máis sorprendida todavía (sic) de que puidese acadar o premio o libro, porque se cadra, como ben dicía María, eses modelos heteronormativos que impregnan a sociedade... Nós estamos fóra dese tipo de relacionamento e dese tipo de pensamento. Máis sorpresa todavía e máis contentas, claro.

(sobe a música, que segue a ser de Adriana Calcanhoto)

María:

- Penso que é moi boa nova que se poña en valor unha erótica desde outros modelos posibles, porque penso que é necesario.

(efecto sonoro das ondas do mar)

María:

Fagámonos chá para atopámonos,

minha amada compañeira,  
deixa que te ulla nas raíces de jengibre  
e nas sementes vulváceas do cardamomo

Parece incrível,  
mas  
todo leva á nosa estirpe.

Andrea:

Bebo dese chá que me ofreces, miña querida  
como cando me ofrecías a xerfa que viña do teu ventre,  
ou de calquera dos océanos que agora nos afastan.  
Déitome no son das nosas risas,  
como afogándome en tanto mar no que mergullarse.

María:

Como naqueles veráns na Costa da Morte,  
onde os nosos corpos facíanse cetáceos inmensos.

Andrea:

Despois, lembrás? Tiñamos que arrincar o saínzo  
que nos tapaba os camiños para volver á casa.

(son do mar)

Ana: *Díaspóra de amor balea*, o libro de Andrea Nunes e María Rosendo que sairá publicado nos próximos meses.

## TRANSCRICIÓN DA PRESENTACIÓN DE *ORTIGAS* EN MAIO DO 2007

Fene, na entrega do Premio de Poesía Xosé María Pérez Parallé. Gravado e montado por María Lado Lariño (mariademallou), accesible en <http://www.youtube.com/watch?v=ak2YKklpEXg> Secuencialización e transcripción.

**Imaxe.** Títulos sobre negro: *xiana arias + o leo*. Fundido a negro. *ortigas*. Fundido a negro.

Plano xeral. Xiana recita *Ortigas* lendo nun atril, perante o micrófono e Leo toca a guitarra sentado ao seu carón.

**Son.** Recitado de XianaArias:

Comen o baleiro.

Non hai ningún sitio que non estea cheo de si mesmo. Está o tempo coma un chourizo cando rebenta, pero non rebenta. Non rebenta. Porque teñen o baleiro no estómago e non o poden soltar.

*Leo comeza a tocar acordes de “Al final de este viaje”, de Silvio Rodríguez.*

Voz de Xiana: o que temos entre as mans é pan reseso. Cocemos pan de antonte. Non hai na mesa auga nin viño. Só unha laranxa que eu mordo e o estómago de Laura desaparece. Teño marcado no calendario cun círculo vermello o día da morte. Levaríate ao mar aínda que turrases por ir a San Andrés de Teixido. Quero que te vexas cando a auga deixe o corpo na area.

**Imaxe.** Fundido a negro.

Plano máis pechado. Xiana le e Leo toca.

**Son.** *Leo toca acordes de “Venham mais cinco”, do Zeca Afonso.*

Voz de Xiana: Bícame este ollo e este lunar que teño no peito. Dálles unha aperta ás miñas pernas. Un lugar onde asegurarse. Lévame en sidecar a dar un paseo pola Terra Cha. Un día de sol con pouco vento, pero a calor exacta. Mellor (*pausa e mirada a público*) que sexa primavera (*Aplausos*).



## TRANSCRICIÓN DA INTERVENCIÓN DE XIANA ARIAS PARA VIEIROS O DÍA DAS LETRAS DO 2009

Maio do 2009, ruela entre a Rúa das Hortas e a de San Clemente, en Compostela. Gravado e montado polo extinto medio electrónico Vieiros. Secuencialización e transcripción parcial. Accesible en [http://www.youtube.com/watch?v=FZP\\_BNIDdms](http://www.youtube.com/watch?v=FZP_BNIDdms).

**Imaxe.** Xiana Arias permanece sentada no respaldo dun banco. Le un papel cun debuxo seu que parece representar un cura lendo. Mira á cámara por veces.

Intertítulo: *Xiana Arias*.

**Son.** “Teño a boca cosida por dentro. Fíos negros din o que debo e non debo facer. Só mirar. É mellor que deixe de querer bailar coma as nenas bonitas arredor do corpo do barqueiro. Non hai santo ao baixar que quite de diante tanta lama. Ben deitamos, de sabermos, cando menos, a letra d'A internacional”. En pé. (cambia o ton, de épico a narrativo). O barqueiro está tirado na herba, borracho, cantando: “pican pican os mosquitos”. Rezando pasquíns: “Deus salve o parque municipal”.

**Imaxe.** Sinala co brazo dereito o parque.

**Son.** Segue recitando Arias: Douche un oco para que te gorezas, pero non agardes nin un minuto, porque é urxente. Temos que forzar o tendido eléctrico. Subir a temperatura do quentador. Non podemos deixarlle á bombona de butano que decida cando estoupa a nosa vila.

**Imaxe.** Mira á cámara. Riseira.

**Son.** Repite comigo: “Dame una mano. Dame la otra. Eres idiota. Corramos Alameda abaixo coma se houbese algo novo ao final”.

**TRANSCRICIÓN DA CURTAMETRAXE *A CAZA DOS GATOS*, DE LARA TIGRE PARA O FILME COLECTIVO *A CASA DAS ATOCHAS*.**

Gravada e montada por Pablo Cayuela en maio/xuño do 2011. Subida a Vimeo polo Cineclub de Compostela. Secuencialización e transcripción. Accesible en <http://vimeo.com/23593984>.

**Imaxe.** Título sobre negro: “A caza dos gatos”.

Plano xeral da Casa Encantada, tapidada, na compostelá Rúa do Pino.

**Son.** Son diexético (vento zoando). Voz de Xiana Arias, ao xeito de locutora radiofónica: “Na mañá do martes 29 de decembro do 2009 varios axentes da Policía Nacional do Reino de España presentáronse no número 17 da Rúa do Pino, en Compostela. Acompañados dalgúns obreiros. Desaloxaron e tapiaron unha casa (pausa) encantada.”

Pausa con son diexético de coches que pasan.

“Detrás do ladrillo quedou louza sen lavar, comida, roupa, colchóns, ordenadores, libros, bicicletas, un taller con ferramentas, instrumentos de música, un proxector e unha gata”.

**Imaxe.** Plano pechado de dúas fiestras tapiadas. Á dereita intúese unha leve pintada, con xis, que representa o A da anarquía.

**Son.** “Unha gata que o 29 de cada mes prende o proxector e mira contra a parede baleira sombras que avisan”.

**Imaxe.** Sobre a imaxe, intertítulos que se acumulan e quedan na pantalla:

*A caza dos gatos*

*está aberta*

*á vista de todos*

*á luz do sol.*

O poema desaparece e queda a imaxe da Casa.

**Son.** O 12 de abril do 2011, o proxector da Casa Encantada prendeuse só.

A gata percibiu nas sombras unha rabia nova. Contra a parede imaxes

doutro muro, outras palabras, outros obreiros que retiran unha pancarta na que pode ler: “Non desaloxarán os nosos sonhos (pausa).

E a gata decide saír”.

Son diexético.

**Imaxe.** Fundido a negro.

Aparece o mesmo plano que antes, pero sobre a fiestra dereita tapiada aparece unha gata laranxa de papel, sorrinte, que lembra aos gatos pintados por París de *Chats perchées*, de Chris Marker.

Plano pechado da gata sobre a fiestra.

**Son.** Prepara a viaxe. Hai vento e (...)

Son diexético: vento zoando, follas levadas polo vento. Outros sons da rúa.

**Imaxe.** Fundido a negro. Sobre o negro, un poema:

*existen amais os brillos*

*da árbore e a estraña*

*sensación de que desaparece*

*o artificio, algunhas das maneiras*

*que emprega a civilización*

*cando se vén abaixo e non hai*

*outro ruído máis que o da derruba,*

*o estrondo aberto do que precede á ruína,*

*ese,*

*o réxime policial da vida moderna.*

Plano pechado da gata sobre un muro no que van caendo gotas de chuvia.

**Son.** Son da choiva.

Voz de Xiana Arias: Dende o muro a gata escoita voces. Vellas coñecidas, as voces das sombras. Pero tamén a dun gato que miaña:

(baixo) “A propiedade privada é un roubo”. En bucle, mesturada co seguinte parlamento:

“A Casa das Atochas continúa na rúa. Pero vén. Entra na ruína. Gata sorrinte. Gardaremos a rabia e o que non se pode tapiar.”

Queda o son da choiva e a voz baixa repetindo “A propiedade privada é un roubo”. A voz segue en bucle repetindo a mesma frase. Cesa a voz.

**Imaxe.** Ábrese o plano a xeral. Vemos todo o muro da Casa das Atochas, cunha pintada á esquerda que amosa unha flor co símbolo okupa saíndo dun ladrillo, e unha man que está a cortala. No centro, a pintada en spray branco: “Isto é só o comezo (símbolo okupa). A loita empeza agora”.

**Son.** “E a gata entra”.

**Imaxe.** Fundido a negro.

Volvemos ao plano anterior, pero xa non aparece a gata.

Plano xeral aberto de toda a Casa das Atochas. Letreiro indicador da rúa: “Calle/Rúa de Atocha Alta”. A Casa aparece cos cristais rotos. Unha muller pasa da dereita á esquerda do plano.

Fundido a negro.

**Son.** Diexético, dos sons da rúa e a choiva.

*“Río abaixo hai arroz. Río arriba, a xente necesita arroz”.*

Nós eramos os gatos da liberdade. Se non comprendedes o que vos digo, descubrídeo vós mesmos. Un sinal.

**Imaxe.** Volta a plano do muro. Diante, un neno cunha careta que reproduce a cara da gata dálle voltas a un paraugas vermello que ten aberto sobre o seu ombreiro dereito, coa man esquerda.

**Son.** Nas esquinas das rúas, corros de gatos para velar polo vecindario. Gracias aos gatos. Habémosvos precisar aló onde vaiamos. Son diexético. Paxaros e sons de rúa.

**Imaxe.**

Fundido a negro. Aparecen os títulos:

Voces:

Bertolt Brecht  
Carlos Sarille  
Chris Marker  
Cineclube de Compostela  
Casa das Atochas  
Daniel Salgado  
Daniel “O Gato”  
Lara Tigre  
Pablo Cayuela  
X. Carlos Hidalgo



## O AMOR MÁIS COMÚN E CORRENTE

Lectura durante o transcurso da folga xeral do 14 de novembro de 2012, na compostelá Praza do Toural, dun poema colectivo elaborado para a ocasión polo Cineclube de Compostela. ([http://www.youtube.com/watch?v=La\\_MmidNBmo](http://www.youtube.com/watch?v=La_MmidNBmo)). Vídeo gravado e editado por Sabela. Secuencialización e transcripción.

**Imaxe.** Xiana Arias na praza, perante un micrófono, le.

**Son.** (...) para esa rabia que temos, algún [espazo] hai. Este é un manifesto que é unha construción colectiva. As palabras son de todas e atravesan a Historia.

“A propiedade é un roubo. A propiedade intelectual tamén é un roubo. Intelectuais somos todas. Cultura é a túa vida. Cultura é o que existe cuando (sic.) dúas persoas falan. Neste mundo no que gañar cartos é unha arte, e traballar é unha arte, e facer bos negocios é a arte máis elevada, a alta cultura non é a que defende os nosos intereses.

Cultura contra a refeudalización ideolóxica. Cultura contra as estatuas das rotondas. O que construímos entre todas é para todas. A nosa cultura non é un oficio. “Eu non sabía que eras escritora. Só vin unha tipa que veu aquí axudarme a pintar un muro”. Nós pintamos o cadro porque somos o cadro. Copiar, pegar, poder modificar. Nos mercados e nas paradas de autobús a xente fala das cousas. Repite citas, le libros, escribe conclusións nas paredes. Porque cremos en xeitos de crear e de facer música non xerárquicos. A música non soporta as xerarquías. No centro comercial das Cancelas, substituímos cada nota polo nome dun medicamento: alprazolán, lexatin... para os semitonos usamos combinados, coma o dexibuprofeno. Reciclamos a carraxe, para que nós, para que o poema, poidamos escapar da páxina. Dinamitemos o fetiche. Que o que escribamos nunca sexa un documento de cultura sen que ao mesmo tempo sexa un documento de barbarie.

No noso escenario, a rúa, un actor e unha actriz. Ambiente de ilegalidade con luces de neón. Ela di: “fai algo coa túa rabia”. Ela di:

“estanos a medrar neve nas mans”. O inimigo agáchase na opulencia do espectáculo. A arte ten que construír a disidencia. Nada fica fóra dos procesos de cambio. Non parar tamen é unha posición. Pechemos Follas Novas, tomemos hoxe as sesións de Cineuropa. Porque o fondo do aire é vermello. Lemos un poema: “A quen che diga que o noso amor é extraordinario porque naceu de circunstancias extraordinarias. Dille que precisamente loitamos por que un amor coma o noso, amor entre compañeiras de combate, sexa aquí o máis común e corrente. Case o único”.

Aplausos.



## TRANSCRICIÓN DA INTERVENCIÓN DE PAULA CARBALLEIRA NO XXVIII FESTIVAL DE POESÍA DO CONDADO.

Gravados por Lara Rozados Lorenzo e subidos ao YouTube en setembro do 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=iDN2EdGphhs> e <https://www.youtube.com/watch?v=MwGBE2r1EeE>.

Paula Carballeira no escenario cunha camiseta de “Rural style” e vaqueiros, papeis na man dereita diante do micro. Detrás agardan a súa quenda para recitar Xabier Cordal, Ismael Ramos e Xesús Rábade: Pois tróuxenvos aquí uns poemiñas baseándome na experiencia con estes rapaces e rapazas, e curiosamente antes de subir a miña amiga Luz Fandiño (co libro na man esquerda) regaloume un conto que di “Só os nenos e nenas poderán salvar a terra” (abre os brazos). Este é un pensamento común.

(APLAUSOS)

Segue Paula- Para ti, Luz. Entón (pausa) imos alá. A partir dalgo que me dixo unha nena sobre a soidade vai este poema:

Creo que non existo.

Ninguén me escoita cando falo.

Ninguén pregunta por min se falto.

Ninguén di o meu nome en alto.

Ninguén me mira.

Suspiro e parece que é o vento quen suspira.

Río e parece que é o eco doutra risa.

Se non fose polos espellos,  
desaparecería.

Así que sorríu para a persoa do reflexo.

Cóntolle as miñas cousas, os meus segredos.

Por exemplo: que mañá vou deixar de estar soa.

Farteime.

Abonda.

Inda non sei que vou facer.

Pero teño toda a noite para soñalo.



(APLAUSOS)

Paula- Moitas gracias. Agora vos quería ler unha especie de conto-poema tamén sobre algo, unha anécdota que me contou un neno. Chámase “Gaiola” e di así:

Curioso.

Miña nai di que non lle podo abrir a gaiola a Guagua,  
o meu canario.

Di que, se marcha lonxe da casa, morrerá.

Porque non está afeito a voar.

“Daquela, por que ten ás?”, preguntei.

E miña nai contestou:

“Recolliches o cuarto?”,

que é o seu xeito de deixarme coa dúbida.

Ter unha dúbida é como ter fame:

non podes pensar noutra cousa ata que desaparece.

Pero cando túa nai non responde (sinalando co dedo),  
só che queda unha saída:

buscarte a vida.

Vou facer que Guagua coñeza a liberdade.

Paso a paso.

Primeiro: non volverei chamarlle o meu canario.

Direille que non é de ninguén.

Que canta moi ben,

e que os demais paxaros tamén queren escoitalo.

(pasa a páxina)

Despois, levareino a un bosque.

Terei que camiñar moito coa gaiola na man.

Os bosques non se atopan así, sen máis.

Buscarei unha árbore forte,

sentarei nunha póla,

ao meu carón, a gaiola.

Sentirei, sentiremos, o vento, a choiva,

todas aquelas cousas que non se senten  
debaixo dun teito.

Cando deixe de ter medo,

abrireille a porta.

El, Guagua, o canario, torcerá a cabeza.

Mirame de esguello.

Eu moverei os brazos,

con torpeza, coma quen nada no alto.

El non tardará en comprender.

Eu quedarei na árbore.

Pero el...

El descubrirá que ten ás.

Ás para voar.

(APLAUSOS)

(noutro vídeo): <https://www.youtube.com/watch?v=MwGBE2r1EeE>

Este vouno ler, o seguinte xa non. Esta é unha preocupación que temos todo o mundo, que é a fame. Dá igual a idade que teñas, e di así:

O caso é que noto,

aquí, no fondo,

un oco,

no estómago.

Non é un oco grande nin preocupante.

Pero parece que esvaro por el ata desaparecer.

E realmente, non é cómodo vivir cun oco no estómago.

Hai xente que tapa ocos buscando alguén con quen falar.

Hai xente que sae pasear para esquecer que ten un oco.

Eu prefiro comer.

As palabras non quitan a fame.

Os paseos tampouco, ao contrario.

Se o oco do estómago é por falta de comida,

hai que enchelo sempre que se poida.

Outra cousa ben distinta

é que non che deixen.

Porque unha persoa famenta é unha persoa desesperada.

Outra cousa ben distinta

é se o oco xorde por tristeza, por abandono ou por descoido.

Nestes casos precisas esperanza.

A esperanza alimenta.

Non se pode prohibir a esperanza.

O meu caso non é tan grave, creo.

O oco é pequeno, creo.  
Podo tapalo cun anaco de pan de centeo, creo.  
Polo momento, isto é todo.  
Se sigo con fame, terei que protestar.  
Para non desaparecer.  
Para non esvarar.  
Berrarei.

Un berro que sae de dentro,  
do fondo  
do estómago.

(APLAUSOS. Paula pousa os folios no chan do escenario e colle o micro)

Moitas grazas. E xa para rematar, quería contarvos un poema. Aquí preciso a vosa colaboración, porque a min me gustan moito estas cousas, é un poema moi triste, moito. Moito. Hai xente que xa o coñece, pero dúas ou tres persoas, pero aos demais, que sodes mogollón e non o coñecedes, vouvos recomendar unha cousa, que é suspirar. Botar como un “aaah”, para botar a tristeza, que se che queda dentro é peor. Vamos facer un efecto así de salaio (dirixe cos brazos ao público, que responde “aaah”) Mira que bonito! Vós podeades suspirar cando queirades ao longo do poema. Haberá veces que uns fan así, porque consideran que son partes tristes, pero vós (xesto coas mans) á vosa bóla, cadaquén ten a tristeza que quere. Estadades preparados, preparadas? É moi triste! Logo ao final non me digades “vaia poema triste!”, xa o sabedes. Vai. Isto contoumo unha nena máis ou menos hai máis de vinte anos (máis ou menos) e di así:

Houbo unha vez un peixe triste.

(salaio do público)

Tan triste que saíu da auga e morreu (xesto cos braxos pedindo a participación do público, que salaia). Iso é unha desgracia!

Atopouno un pescador.

O pescador tiña fame e comeu o peixe.

(O público salaia, e Paula pon cara de sorpresa e di: “Tampouco é tan triste comer un peixe. Tampouco é tan, estamos en Salvaterra, non é...”)

Pois comeu o peixe.

Pero de repente, ao pescador xurdiulle unha tristeza inexplicable.  
O corazón do pescador non puido con tanta tristeza.  
E morreu. (novo xesto cos brazos pedindo a complicidade do público,  
que responde salaiando).  
Atopouno un ogro.  
O ogro comeu o pescador,(o público salaia de novo)  
Tampouco é tan triste para un ogro, non sei que pensaba a familia do  
pescador, pero para un ogro...  
cando de repente,  
o ogro sentiu unha tristeza profunda.  
Para aliviar a tristeza,  
o ogro chorou.  
Pero os seus ollos non puideron con tantas bágoas,  
e morreu.  
(nova petición de participación ao público abrindo os brazos). Aí me  
gusta, esta dor pola morte do ogro.  
Atopouno a súa nai.  
A nai do ogro colleu o seu fillo en brazos e botouse ao mar.  
A nai do ogro cantou.  
A nai do ogro volveuse serea.  
Desde aquela,  
quen a escoita,  
sen poder evitalo,  
bótase ao mar.  
Por iso o mar é inexplicable, profundo e salgado.  
Coma a tristeza.  
(APLAUSOS)  
Moitas gracias, gracias afección, para que non vos quede a tristeza  
dentro agora vén Xabier, Xabier Cordal.

## SECUENCIACIÓN D'A FOLLA MÁIS ALTA, DE BERROBAMBÁN

Acto 1. S1.	Movemento circular, xogo, intercambio de caixas.
Acto 1. S 2.	Escena 1, Presentación.
Acto 1. S 3.	Escena 2, <i>Contatrás</i> .
Acto 1. S 4.	Escena 3, <i>A viaxe en nave espacial</i> .
Acto 1. S 5.	Movemento acompañado por batería.
Acto 1. S 6	Escena 4, <i>Dando voltas</i> .
Acto 1. S 7	Movemento de caixas, montaxe da vasoira. Transición.
Acto 2. S 8	Escena 5, <i>Os sonhos</i> . Movemento e voces de Paula e Chiqui. Música de Carlos.
Acto 2. S 9	Escena 6, <i>Anxeles</i> . Movemento de Paula, monólogo de Chiqui. Música de Carlos.
Acto 2. S 10	Movemento de Paula a cargo dos dous actores.
Acto 2. S 11	Escena 7, <i>Belén</i> . Monólogo de Paula. Debuxo. Música de Carlos.
Acto 2. S 12	Escena 8, <i>Paulo</i> . Monólogo de Paula con movemento dos tres. Música de Carlos e Chiqui.
Acto 2. S 13	Cambio de luz a escuro. Moven a vasoira. Movemento de bruxas.
Acto 2. S 14	Escena 9, <i>Roque</i> . Monólogo de Carlos. Música de Paula.
Acto 2. S 15	Movemento dos tres arredor da vasoira. Unísono.
Acto 2. S 16	Escena 10, <i>As bruxas</i> . Monólogo de Paula. Proxección da foto.
Acto 2. S 17	Movemento de caixas, xogo de percusións. Montan o boneco. Transición.
Acto 3. S 18	Escena 11, <i>Unha noite</i> . Proxección da animación, movemento rítmico e circular de Chiqui. Monólogo de Paula.
Acto 3. S 19	Chiqui introduce a Paula no escenario, colócaa e vístea.
Acto 3. S 20	Escena 12, <i>El</i> . Canta e baila Paula nas claves do cabaret, ao comezo con Chiqui. Carlos á batería.
Acto 3. S 21	Choiva. Paula coloca a Chiqui. Secuencia de movemento parella á 19. Carlos toca.
Acto 3. S 22	Escena 13, <i>Unha nube gris pasou por África</i> . Monólogo de Chiqui.
Acto 3. S 23	Escena 14, <i>Outra noite</i> . Bailan Paula e Chiqui. Paula conta. Carlos á percusión.
Acto 3. S 24 (transición)	Chiqui saca a corda da caixa e ata a Paula, e logo a Carlos. Para a música.
Acto 3. S 25	Escena 15, <i>As historias complicadas</i> . Monólogo Carlos. Proxección foto.
Acto 3. S 26	Escena 16, <i>Unha historia sinxela</i> . Chiqui ponlle a Carlos a caixa e o tambor. Monólogo de Chiqui. Diálogo de Paula e Carlos coas percusións. Infantil.
Acto 3. S 27	Escena 17, <i>A folla máis alta</i> . Monólogo de Paula. Chiqui comeza a acumular caixas.
Acto 3. S 28	Acumulación de caixas. Entra Carlos.
Acto 3. S 29	Escena 18, despedida. Acumulación e caída final. Tres monólogos cruzados.

## SECUENCIACIÓN DE *AVESTRUZ EN TERRA ALLEA*, DE BERROBAMBÁN

Escena 1.	“Medrar non significa chegar máis alto”. Movements repetitivos dos tres actores: Nuria fei unha tortilla, saca cartos dun caixeiro, pinta os ollos, salta como querendo coller algo; Chiqui barbéase, pon a gravata, mete as chaves no peto e salta; Paula depila as pernas, vai en coche, abre a porta da casa e salta.
Escena 2.	“Avestruz en terra allea”. Paula queda no proskenio, quita a roupa, e Chiqui e Nuria van para detrás das caixas, continúan cos movementos e vanse espindo tamén. Despois, Paula comeza a danza da avestruz.
Escena 3.	“Sempre é unha palabra difícil de entender”. Nuria e Chiqui incorpóranse á danza de Paula. Elas marchan, e Chiqui queda en escena cunha caixa sobre a cabeza. Despois, pona no chan, abre a caixa e entran Nuria e Paula xogando. Reproducen unha escena “militar”. Elas acumulan caixas sobre os brazos de Chiqui. El tira con todas ao final.
Escena 4.	“Familia”. Collen cadansúa caixa, lévana cadaquén para unha esquina e comezan cadanseu monólogo mentres van sacando recordos das caixas.
Escena 5.	“Ser filla, ser nai”. Recollen as caixas de escena e marchan. Entra Nuria coa caixa “teatriño” na cabeza, guiada por Paula. Saca a cabeza e executa o seu monólogo. Despois péchaa, e marcha coa axuda de Paula.
Escena 6.	“Xiana”. Chiqui vai á parte dianteira do escenario e saca un pintalabios, destápaio e pono sobre o chan. Pinta os beizos, e dúas caixas, a cadanseu lado do escenario, ábrese, e delas saen Nuria e Paula con cadansúa caixa na cabeza. Chiqui comeza co poema “Xiana”, mentres elas fan movementos en espello. Sacan duns armariños cadanseu “spray” e vaporizan auga polo aire. Paula sinala acusadora a Nuria e marcha correndo. Nuria colle os dous sprays e marcha. Chiqui tamén.
Escena 7.	“As preguntas trampa”. Entra Paula cunha caixa grande dun lateral. Despois Nuria, con máis caixas, e por último Chiqui, con outras. Deixan unha árbore feita coas caixas. Paula trae a caixa con adornos de Nadal, e vanos poñendo. Discuten, Chiqui saca a árbore de caixas de escena, e elas dispóñense a pelexar.
Escena 8.	“Irmás”. Paula e Nuria representan unha pelexa entre irmás en fotos fixas, mentres Chiqui as ilumina co proxector de diapositivas. Cada momento de luz é unha foto. Finalmente pelexan, e Chiqui únese.
Escenas 9., e 10.	“Complicarse a vida”. Chiqui corre, elas captúranos e vísteno de muller. Soa a canción “Crazy” e el baila mentres recita o poema “El”. Paula e Nuria bailan atrás, cunha bóla de discoteca e vestidos de festa.
Escena 11.	“Agarrar a felicidade coas unllas”. Chiqui quita a perruca e vaise desvestindo. Paula e Nuria tamén. Recollen a roupa, e Nuria dispón na parte esquerda do escenario a diana. Collen dardos e vanos tirando. Soa a música de “El club de la comedia”, Nuria pon unha levita e un sombreiro de copa. Chiqui e Paula iluminana co proxector. Nuria baixa a público e Paula introduce a “máquina comecartos”.
Escena 12.	“Félix”. Nuria sobe outra vez e recita “Félix”, mentres Chiqui xoga coa comecartos e Paula fai de azafata. Ábrese a piñata e cae confetti sobre Chiqui co resultado final

Escena 13.	“Ausencia”. Paula fai a danza da avestruz. Chiqui e Nuria manteñen unha conversa sentados na esquerda, ignorando a Paula. Ela cóllelle as gafas a Chiqui e ponas. Bailan por parellas entre os tres.
Escena 14.	“Belén”. Marchan Paula e Nuria. Chiqui queda bailando no escenario, e entra Paula. Son de paxaros. Paula recoller cousas nunha caixa, e Chiqui, no proskenio, recita “Belén” mentres pon o traxe de novo. Paula mete a parte superior do corpo na caixa e marcha.
Escena 15.	“A granxa de avestruces”. Volven á escena do principio, pero moito máis a modo.
Escena 15.	“A maxia”. Paula recita “A maxia”, mentres eles dous seguen cos movementos repetitivos, e acaban os tres coa danza da avestruz.



## **RESPOSTAS AO CUESTIONARIO. PAULA CARBALLEIRA**

**A primeira pregunta, e non sei se máis doada ou máis difícil, por aberta... Por que escribes?**

É curioso. Nos colexios e institutos, cando vou como autora, poucas veces me fan esa pregunta. Pregúntanme desde cando escribo, se me gusta escribir, pero non por que. Son eu quen sinto a necesidade de comentar a miña reflexión sobre o pulo que me leva a xogar coas palabras escritas. Penso que comecei a escribir o que non podía dicir en voz alta, por medo, por vergonza, por non ter tempo para atopar as frases xustas, as ideas concretas. Despois descubrín que a escrita é un exercicio de liberdade, de memoria.

**Como é a túa relación co que entendemos por “xénero” literario? Onde están os límites? Que é poético, que é narrativo, que é dramático, que é ensaístico...? Sitúaste nun “xénero” cando escribes, nun territorio fronteirizo entre xéneros...? Onde te atopas?**

Persoalmente, non quero desaproveitar ningunha ocasión para o xogo, como xa comentei. Cada xogo ten as súas regras. O divertido de rompelas é coñecerlas, seguilas ás veces para que as demais persoas xoguen contigo, e sorprender de súpeto introducindo narración na poesía, teatro na narración, poesía no teatro. Fáltame distancia para escribir ensaios. Nunca me gustou estar cen por cen na realidade. Eu preciso algo de ficción para comprender o mundo, algo de narración para contalo, algo de poesía para imaxinalo diferente. E, por suposto, moito de teatro para atopar o meu lugar nel.

**Agora outra pregunta sobre xénero, pero non o literario: cal é a relación entre o feito de seres muller e feminista e escribires? Que capacidade ten a escrita de desmontar o patriarcado? Que implicación ten a túa ocupación do espazo, pór o teu corpo e a túa voz na escena pública, por así dicilo (en recitais, nos teatros, nas rúas...) neste traballo?**

Non esaxero se digo que aínda resulta revolucionario romper os esquemas do que se considera convencionalmente feminino. Aposto por cuestionar os adxetivos, as definicións. A escrita, coma a arte, ten a capacidade de cambiar perspectivas, de facer tremer as estruturas que consideramos máis sólidas, porque estimula a reflexión, o pensamento, a opinión, a crítica, o noso posicionamento ante os dogmas que alguén instaurou sen contar connosco.



Non teño nada que demostrar, si moito que reclamar . Desde o momento no que alguén le o que eu escribín, que o recita, que o pon en escena ou que me escoita contalo e que iso leva a unha conmoción, a unha pausa no ritmo imposto pola sociedade, a un mirarse no espello con orgullo e dignidade, considero que comeza a soar o zunido dun motor que pode derrubar os prexuízos.

**Como enfrontas a cuestión da “autoría”? Non só no relacionado con “dereitos de autor”, senón con como sentes ti o resultado da túa escrita, do teu traballo?**

No fondo, os seres humanos sempre lle estamos dando voltas aos mesmos temas. A forma que cadaquén lle dá a eses contidos, a súa escolla, a súa perspectiva, a súa habilidade e o seu risco é o que para min define a autoría. Non concibo a escrita sen risco, sen asomarse aos lugares máis escuros e de difícil acceso, porque considero que é aí onde podemos atopar a ponte cara o que os demais procuran nos nosos libros. Intento traballar desde a honestidade e a resposta é recíproca.

**Que vínculo existe entre a túa experiencia en colectivos, asociacións, centros sociais, okupados ou non, proxectos autoxestionados... e a túa creación poética? Que posibilidades che abriu en canto á creación poética formar parte deste tipo de proxectos?**

No meu caso, o vencello ideolóxico que podo ter con determinados colectivos inflúe decisivamente na escolla de temas de creación, no posicionamento narrativo ou poético, se cadra tamén na forma estética, ás veces máis directa, máis enunciativa, en función da idea a transmitir, das imaxes a crear. Porén é no teatro onde a ligazón con iniciativas de autoxestión cultural tivo para min máis relevancia. Non só porque no seu momento lugares como a Casa Encantada en Santiago de Compostela ofreceron desinteresadamente un espazo para ensaiar, experimentar ou exhibir; senón tamén porque o teatro ten a facultade de darlles corpo a personaxes con problemáticas semellantes ás que nos preocupan na realidade social na que nos inscribimos e debería ser un espazo de liberdade absoluta de expresión. A loita contra a represión, a necesidade de darlle voz a quen non a ten, a cultura como motor de transformación profunda, son temas que trataría doutro xeito sen a miña experiencia neses colectivos.

**Que importancia teñen os afectos e a colectividade na túa creación? As**

**creacións en rede, a escrita colectiva, os procesos de creación en grupo . Penso, por exemplo, en cando adaptas os poemas de *Contatrás* para o escenario e o fas con todo un equipo de persoas, pero non só... Fanzines, recitais en grupo, poemarios conxuntos, videocreación: como é "escribir" en colectivo?**

Non concibo creación sen afectos e afectos sen colectividade. Ter a oportunidade de escoitar as palabras que ti deixaches no papel nas voces de quen, pola razón que sexa, escolleu botalas ao aire, sempre acaba por conmoverme. E, se eu escribo, é para buscar esa conmoción, en min e nos demais. Alén diso, nunha compañía de teatro é imprescindible traballar en grupo, sempre é unha creación colectiva. Iso é o complicado e o que resulta case impensable nun mundo coma o noso: un grupo de artistas creando, renunciando, propoñendo, matizando, cara a un resultado común. Ten que ser un proceso xeneroso, se non, non funciona. Debemos prepararnos para o fracaso. Sen a posibilidade de fracaso, a creación reséntese. Na escrita, as experiencias colectivas deben partir dun entendemento profundo ou dunhas pautas claras. Se as regras do xogo quedan difusas, quen recibe o texto vai perderse no caos. Pero, insisto, a min encántame xogar, e aínda que xogar soa pode ser divertido, non ten comparación co feito de xogar con alguén e xogar con compañeiras e compañeiros en escena debe ser o máis semellante a lembrar o que esquecimos da infancia, o que nos pode devolver a alegría ante a tristeza das rutinas que instauramos na nosa idade adulta.

**Do mesmo xeito que é difícil trazar límites entre os xéneros, tamén o é entre as linguaxes: pensando no teatro, na videocreación, na música, na linguaxe fotográfica, na plástica... Por que canles "expandiches" a túa escrita, e por que as sentiches como necesarias no seu momento?**

Como moitas outras cousas, as canles da miña escrita teñen que ver coa escoita. Intento escoitar o que acontece ao meu redor, onde habería que poñer unhas pedras para atravesar o regato, onde habería que prender un candil para alumear un chisco a escuridade.

Comecei pola narrativa e pola narrativa que sobre todo puidesen disfrutar as persoas máis novas da comunidade polo inmenso respecto que teño cara a elas, porque considero que a súa capacidade de abraio, de xogo e de liberdade ten moito que ver coa miña idea de literatura. A

poesía xurdiu como unha “conta atrás”, una procura do esencial, do que agochamos ás veces baixo o peso da retórica, a metáfora máis sinxela que é ao mesmo tempo a máis complexa, a verdadeira ponte entre a arte e a vida. O teatro sempre estivo aí, porque para min o teatro o resume todo: a literatura, a interpretación, as artes plásticas, a música... Se tardei en escribir teatro, mesmo cando xa levaba unha traxectoria como actriz, foi pola enorme responsabilidade que conleva imaxinar cada aspecto dunha montaxe. Preciso escribir sen límites de xéneros porque preciso pensar sen fronteiras, para despois escoller as formas que mellor lle acaian ás palabras que van xurdindo.



## RESPOSTAS AO CUESTIONARIO. ANDREA NUNES

**A primeira pregunta, e non sei se máis doada ou máis difícil, por aberta... Por que escribes?**

Mmm... Difícil pregunta. Por varias cousas: por unha banda, concibo a escrita como un xeito de incidir na sociedade, unha forma máis de activismo e partilla, de conexión e expresión colectiva (a diferenza do que moitos poidan pensar sobre a soidade de escribir).

Por outra banda, é a miña canle de expresión preferida, poñer en versos os momentos, os desexos, as saudades. Sempre dixeran que ler me levou a escribir... E penso que é aínda así, cando leo algo do que gosto, sempre sempre preciso logo dun papel onde deixar fluír o que sae despois de...

**Como é a túa relación co que entendemos por “xénero” literario? Onde están os límites? Que é poético, que é narrativo, que é dramático, que é ensaístico...? Sitúaste nun “xénero” cando escribes, nun territorio fronteirizo entre xéneros...? Onde te atopas?**

A miña é unha anti-relación ;) Non acho preciso encaixar os textos nun "xénero" ou noutro. Moitos dos meus poemas son prosaicos e viceversa. Estamos para rachar coas etiquetas, incluso tamén no eido da escrita.

**Agora outra pregunta sobre xénero, pero non o literario: cal é a relación entre o feito de seres muller e feminista e escribires? Que capacidade ten a escrita de desmontar o patriarcado? Que implicación ten a túa ocupación do espazo, pór o teu corpo e a túa voz na escena pública, por así dicilo (en recitais, nos teatros, nas rúas...) neste traballo?**

Retomando co lema das feministas dos anos 70, o persoal é político. Acho que todo o que facemos inflúe e axuda a desmontar o patriarcado. Desde un poema (la poesía es un arma cargada de futuro!!!) até o xeito en que nos relacionamos, desde o colocar o noso corpo na fronte,

a nosa voz. Cando colocas as gafas lilás, acho, xa nada é igual e todo todo o que fas, vai impregnado de certa intención transformadora, combativa incluso.

**Como enfrontas a cuestión da “autoría”? Non só no relacionado con “dereitos de autor”, senón con como sentes ti o resultado da túa escrita, do teu traballo?**

Tanto desde o colectivo audiovisual do que formo parte con Raquel Rei, "as candongas do quirombo" como a nivel individual, nos libros que publico, tento sempre utilizar licencias "Creative Commons" porque penso que a cultura debe ser partillada,

No tocante a como eu sinto o resultado da minha escrita, é curioso, todavía sigo sorprendéndome cando me chaman autora, ou poeta/escritora, e sigo abraida coa capacidade que ten un texto de multiplicarse. Hai un mes dei un recital en Nova Delhi, na India e sorprendeume como eran recibidos os textos que levei. O final o público-lector é a dimesión que máis importa aquí.

**Que vínculo existe entre a túa experiencia en colectivos, asociacións, centros sociais, okupados ou non, proxectos autoxestionados... e a túa creación poética? Que posibilidades che abriu en canto á creación poética formar parte deste tipo de proxectos?**

Moitas. Penso que a base da cultura en todos os pobos está nos movementos sociais. Foi alí onde mais coñecín, aprendín, chorei, sorrín e me formei como persoa e como poeta.

Os diferentes eventos aos que asistín, os debates, a implicación das persoas que neles están, foron motor, por suposto, non só da miña creación senón tamén do meu xeito de entender o mundo.

**Que importancia teñen os afectos e a colectividade na túa creación? As creacións en rede, a escrita colectiva, os procesos de creación en grupo. Penso, por exemplo, en Paula Carballeira cando adapta os poemas de *Contatrás* para o escenario e o fai con todo un equipo de persoas, pero non só... Fanzines, recitais en grupo, poemarios conxuntos, videocreación: como é "escribir" en colectivo?**

Moitísima importancia. Previamente comentábache que se escribo é porque outr@s o fixeron antes. Son/foron o motor. As creacións colectivas, ademais de seren un reto enorme, nútrenme e aliméntanme como persoa. Desde sempre participar en fanzines, recitais grupais, en xogos poéticos varios, crean rede e fannos parte de algo non sei se mais grande, pero máis fermoso.

Recén veño de escribir un poemario con María Rosendo, e foi unha experiencia incríbel, que, alén da dificultade que supuxo, foi un xeito de achegarme mais a ela, e de sentila perto.

Coas candongas tamén foi sempre así, idear os videos, as imaxes, contar con diferentes compas para realizar os videopoemas, todo crea lazos de unión, e penso, ten unha forza transformadora enorme.

Vivo desde a ética dos coidados e desde a afectividade en todos os ámbitos da minha vida. Na creación poética, desde logo, tiña que ser tamén.

**Do mesmo xeito que é difícil trazar límites entre os xéneros, tamén o é entre as linguaxes: pensando no teatro, na videocreación, na música, na linguaxe fotográfica, na plástica... Por que canles “expandiches” a túa escrita, e por que as sentiches como necesarias no seu momento?**

Como ben dis, é difícil trazar límites no que se refire as linguaxes e difrentes formas de expansión da escrita. No caso das candongas, coa videocreación, tivemos a necesidade, digamos así, de nos expresar coa voz e coa imaxe. Non todos os textos nos achegaban a este formato, pero había algúns que precisaban desta outra linguaxe. Para ser máis contundentes, ou máis visuais.

O feito de adentrarme no mundo audiovisual, acho, non foi casual, xa traballara con fotografías anteriormente mantendo unha conversa poético-visual, mais desde logo, o feito de ver o traballo que facía a miña compa Raquel, animoume a querer eu tamén expresarme a través das imaxes.

Por outra banda, poñendo o caso do último libro con María, hei de decir que o volume creouse a través do audio. Enviabámonos os poemas recitados, non en papel, porque pensamos que a recepción para a

outra, ía ser mais directa e sentida. Así foi, o transcribir os audios ao papel, moitas das veces, para nós, perdían forza.

Así que, según estén concibidos os poemas, utilizar diferentes linguaxes, axudan a que a recepción sexa mais próxima ao que nós queremos mostrar/partillar.

## RESPOSTAS AO CUESTIONARIO DE MARÍA ROSENDO

**A primeira pergunta, e non sei se máis doada ou máis difícil, por aberta... Por que escribes?**

Mmmm.. ao principio costumaba escribir como um exercício de supervivência, era algo mais grande do ca mim, umha canle de expressom necesaria para manter-me a flote, era o lugar onde processar as minhas emoçons, onde transformá-las na sua esencia útil. Agora acho isso foi mudando com os anos. Segue a haver esse impulso, esse instinto quase ancestral de ir à escrita para limpar-me, para vomitar-me, para poder continuar. Mas há também agora umha necessidade da escrita para accionar, para ser agente. Agora sinto a escrita moito mais como um vehículo para incidir na realidade, para questioná-la e deconstruí-la. A palavra passou a ter umha força política fundamental para mim, e assim acontece também com os versos.

**Como é a túa relación co que entendemos por “xénero” literario? Onde están os límites? Que é poético, que é narrativo, que é dramático, que é ensaístico...? Sitúaste nun “xénero” cando escribes, nun territorio fronteirizo entre xéneros...? Onde te atopas?**

Eu sinto-me especialmente cómoda no terreio da poesia. É o que conheço, forma parte de mim dalgum jeito. Mas sinto-me a cada vez mais atraída e fascinada por romper as fronteiras das que falas, esses límites que geram os gêneros literários; rachar com as formas da poesia mais tradicionais ou normativas, ou inundar a narrativa de poética..

Sinto-me especialmente atraída por chegar-me, desde o meu lugar como escritora de poesia, a outros lugares que som moito mais desconhecidos para mim, e comunicar-me desde aí com o que eu sei, que suponho é umha bagagem que tem umha estrutura eminentemente poética. E ver o que se resulta. Mas ainda atopo-me longem de dar esse salto. Também me sinto especialmente atraída polo mundo da Banda Desenhada e adoraria entrar e encher-me nesse terreio.



Mas também o caminho é complexo para quem tem de adicar a inmensa maioria do seu tempo a realizar um trabalho asalariado para comer e ainda está a pular por outros jeitos de relacionarmo-nos e todo o activismo, tudo isso leva o tempo tudo: quen pode passar-se os días a escrever? Só gente privilegiada pode fazer isso. Assim que os sonhos estan aí como lugares cara os que ir, mas o caminho nom é fázil.

**Agora outra pregunta sobre xénero, pero non o literario: cal é a relación entre o feito de seres muller e feminista e escribires? Que capacidade ten a escrita de desmontar o patriarcado? Que implicación ten a túa ocupación do espazo, pór o teu corpo e a túa voz na escena pública, por así dicilo (en recitais, nos teatros, nas rúas...) neste traballo?**

Eu sinto que a relación entre o feito de ser muller e entender-me como sujeita política muller e escribir é toda. Como em qualquer outro lugar, o gênero atravessa-o todo, também a escrita.

Polo tanto aquí poderíamos fixar-nos, entre outros aspectos, em como estamos mulleres e persoas com identidades nom normativas representadas no eido literario, como som as cotas de representación em termos de autoria, como ou quanto se continuam a reproducir os roles e estereotipos de gênero a través da escrita, como ou quanto se abordam a existência de diversas identidades de gênero, orientaçons sexuais, formas de relacionarmo-nos entre as pessoas...

Por todo isto, e como feminista que sou, para mim é fundamental empregar a escrita para lutar contra o patriarcado. Considero que a escrita é umha ferramenta mais que pode somar na luta feminista. Se queremos um mundo mais justo, é a nossa responsabilidade acabar com as relaçons de poder que perpetua o patriarcado, já que logo, temos de empregar todas as ferramentas a nosso dispôr para tal cometido; nom só devemos lutar na rua, a través da escrita também podemos criar um outro imaginário possível para o mundo no que vivemos. A poesia é um arma cargada de presente.

**Como enfrontas a cuestión da “autoría”? Non só no relacionado con “dereitos de autor”, senón con como sentes ti o resultado da**

### **túa escrita, do teu traballo?**

A minha escrita é o resultado da sujeita que sou, já que logo, é o resultado dumha multiplicidade de olhadas que me construem, as daquelas pessoas e vivências com as que, com muitíssima fortuna, construo caminhar.

Se eu sou o resultado dumha multiplicidade de interacções (intrapessoais, interpessoais e sistémicas), daquela a minha escrita nom é mais do que isso.

Na realidade, eu sempre dixem que tam só sou umha canle da palabra dumha voz que está construída por muitas.

Do mesmo jeito, para mim o conceito de autoria nom remata com a escrita senom que eu acho a poesia -no meu caso- completa-se quando alguém a le. Já que logo, para mim o conceito de leitora ou audiência têm também umha parte de autoria.

**Que vínculo existe entre a túa experiencia en colectivos, asociacións, centros sociais, okupados ou non, proxectos autoxestionados... e a túa creación poética? Que posibilidades che abriu en canto á creación poética formar parte deste tipo de proxectos?**

Bom, na linha na que falavamos antes, eu som o resultado de todas as minhas experiências assim que por suposto elas conformam dalgum jeito a minha criação poética.

Participar de coletivas feministas ou de centros sociais okupados e autogestionados tem-me aberto a olhada ao mundo, à diversidade de estares e de sermos e a outros jeitos possíveis de fazer para vivirmos num mundo mais justo, digno e inclusivo.

**Que importancia teñen os afectos e a colectividade na túa creación? As creacións en rede, a escrita colectiva, os procesos de creación en grupo . Penso, por exemplo, en Paula Carballeira cando adapta os poemas de *Contatrás* para o escenario e o fai con todo un equipo de persoas, pero non só... Fanzines, recitais en grupo, poemarios conxuntos, videocreación: como é "escribir" en**

## colectivo?

Umha das maiores e mais potentes aprendizagens para mim tem sido o criar em coletivo. Construir com outras, somar olhadas, corpos, emoções para devir em criações mais múltiplas e potentes, mais ricas e nutritivas.

De recitais a fanzines, videopoemários e poemas musicados, e agora já também livros de poemas a quatro, a catorze, a vinte maos.

O certo é que todo o construir em coletividade é também um acto de resistência política ao patriarcado e ao capital. E nisto também tem muito a ver na minha história o activismo feminista e a militancia em espaços libertados e de autogestom.

**Do mesmo xeito que é difícil trazar límites entre os xéneros, tamén o é entre as linguaxes: pensando no teatro, na videocreación, na música, na linguaxe fotográfica, na plástica... Por que canles “expandiches” a túa escrita, e por que as sentiches como necesarias no seu momento?**

Bom, no meu caso a minha escrita expandiu-se porque outras a tomarom como própria para refazê-la. Este é o verdadeiro copy-left, suponho.

Penso por exemplo nas fotografias que tirou Charo López para o seu trabalho de Fim de Ciclo da EASD Antonio Faílde, no que nom só se achegava ao *Nómade* desde outra linguagem mas também o reconstruía em algo novo. Ou as versons que fisseram Sacha na Horta ou Mulheres na Batida de poemas também escritos por mim.

Acho fermoso que a escrita achesse outras linguagens para transformar-se. Isto outorga um carácter mais vivo às artes e permite a comunicação interdisciplinar, seguindo a lógica de que a diversidade soma e multiplica possibilidades.

\* Xiana Arias Arias Rego declina responder ao cuestionario porque non escribe desde hai tempo. “Non podo contestar pola rapaza que fun”, afirma. Recorremos a algunhas das entrevistas en prensa e a outros materiais entre 2007 e 2014, aproximadamente.



